studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 5 #4
2020

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов России и Ближнего зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Научная жизнь
Из истории литературоведения
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

**том 5 #4
2020**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2020.
–Т. 5, № 4. — М.:
ИМЛИ РАН, 2020.
– 528 с.

Academic journal. — 2020.
– Vol. 5, no 4. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2020.
–528 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс
по каталогу «Роспечать»
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

Subscription index
in the catalogue “Rospechat”
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department*:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State Budget Institution of Science

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

studia litterarum

vol 5 #4
2020

Moscow

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

УДК 82.0
ББК 83 + 83.3(4 Вел)5 + 83.3(2Рос=Рус)1

«УСМИРЕНИЕ СВОЕНРАВНОЙ» А.Н. ОСТРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И ПРИНЦИПЫ ПЕРЕВОДА ШЕКСПИРОВСКОЙ КОМЕДИИ

© 2020 г. Т.Г. Чеснокова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 июля 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-10-37

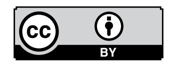
Аннотация: Отдавая много сил переводческой деятельности, А.Н. Островский оставил полный перевод лишь одной шекспировской пьесы — комедии «Укрощение строптивой». Первым подступом к ней русского драматурга стала сокращенная прозаическая версия — «Укрощение злой жены», послужившая отправной точкой для итогового — прозиметрического — варианта («Усмирение своенравной»). Хотя интерес к шекспировским параллелям в пьесах А.Н. Островского наметился еще в современной писателю критике, начало всестороннему изучению переводческих установок, сказавшихся в «Усмирении своенравной», было положено в середине XX в. шекспироведом М.М. Морозовым, чьи выводы дополнялись и уточнялись Ю.Д. Левиным, В.И. Маликовым, Н.К. Ильиной. Развивая положения, выдвинутые этими учеными, автор статьи подчеркивает зависимость языка переводов Островского от общих языковых установок писателя, отмечает влияние на драматурга издательской практики XVIII–XIX вв. В статье определяются частные стратегии Островского-переводчика в использовании стиха и прозы, рифмы и белого стиха в характеристике персонажей и трактовке жанровой природы и стиля пьесы, освещаются основания синтеза «одомашнивающей» и «остраняющей» тенденций в переводе комедии.

Ключевые слова: А.Н. Островский-переводчик, У. Шекспир, «Укрощение строптивой», «Усмирение своенравной», принципы перевода, методы перевода, «одомашнивающий» перевод, «остраняющий» перевод, рецепция, интерпретация.

Информация об авторе: Татьяна Григорьевна Чеснокова — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9326-4520

E-mail: tchesno@bk.ru

Для цитирования: *Чеснокова Т.Г.* «Усмирение своенравной» А.Н. Островского: проблемы рецепции и принципы перевода шекспировской комедии // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 10–37. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-10-37



THE *TAMING OF THE SHREW* BY A.N. OSTROVSKY: SOME ASPECTS OF RECEPTION AND THE PRINCIPLES OF TRANSLATION OF SHAKESPEARE'S COMEDY

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: July 08, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: Albeit being an experienced translator of foreign drama, A.N. Ostrovsky translated only one Shakespeare's piece — *The Taming of the Shrew*. His first attempt at its translation resulted in an abridged prose version entitled *The Taming of the Spiteful Wife*, which served as an embryo of the later prosimetric translation. While the interest in Shakespearean allusions in Ostrovsky's plays may be traced back to the works of contemporary critics, it was not until mid-20th century that a comprehensive study of the play's translation was written by a Shakespearean scholar M. Morozov further revisited and revised by Iu.D. Levin, V.I. Malikov, and N.K. Il'ina. Bearing on these studies, the author of this article demonstrates how the language of Ostrovsky's translation is related to the basic language principles of the playwright and shows his reliance upon the editorial practice of the 18th–19th centuries. The article highlights the translator's strategies in using verse and prose, blank verse and rhyme as a means to interpret Shakespearean characters, the genre and the style of the play. It also examines the synthesis of "domesticating" and "estranging" tendencies in the translated play.

Keywords: A.N. Ostrovsky the translator, Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, principles of translation, methods of translation, domesticated translation, estranged translation, reception, interpretation.

Information about the author: Tatiana G. Chesnokova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9326-4520

E-mail: tchesno@bk.ru

For citation: Chesnokova T.G. *The Taming of the Shrew* by A.N. Ostrovsky: some aspects of reception and the principles of translation of Shakespeare's comedy // *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 10–37. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-10-37

Переводческая деятельность А.Н. Островского — «русского Шекспира» [17, с. 133, 139, 188], «создателя национального театрального репертуара» [8, с. 157] — началась с обращения к наследию Барда и оборвалась в процессе работы над переводом шекспировской пьесы («Антоний и Клеопатра»), оставшимся незавершенным. Успешнее сложилась судьба перевода комедии «Укрощение строптивой» (*The Taming of the Shrew*), хотя и здесь обстоятельства поначалу складывались не в пользу драматурга. На рукопись первой — прозаической — версии, озаглавленной «Укрощение злой жены», было наложено цензурное вето (1850), и только через 15 лет Островскому удалось «выручить» [15, т. XIV, с. 118] представленный цензору текст, на основе которого вскоре был создан второй вариант перевода — стихотворный, вернее, ориентированный на точное воспроизведение формальных особенностей подлинника, включавшего как ямбический стих, так и фрагменты прозы. Новая версия оказалась не только единственным завершенным и опубликованным шекспировским переводом Островского [5, с. 168], но и первым стихотворным переводом «Укрощения строптивой» в России [12, с. 256] — все предыдущие (включая вышеупомянутую раннюю рукопись Островского) были прозаическими[1]. Впервые опубликованный в 1865 г. в

1 Из ранних переводов комедии наибольшим влиянием в середине — второй половине XIX в. пользовалась версия Н.Х. Кетчера («Укрощение строптивой», 1843). Именно в этом переводе комедия была впервые (1865) поставлена и закрепилась на русской сцене [28, с. 379], что, вероятно, определило канонизацию русскоязычного варианта названия, предложенного Кетчером. Анонимный перевод «Образумленная злая жена», опубликованный в журнале «Сын отечества» в 1849 г., напротив, не оставил заметного следа, если не считать возможного влияния на заглавие первого — прозаического — варианта перевода Островского («Укрощение злой жены»), который стал третьей русскоязычной версией пьесы.

некрасовском «Современнике», поэтический перевод комедии Шекспира получил название «Усмирение своенравной», став главным достижением Островского-переводчика в освоении шекспировского наследия.

О том, насколько глубоким и органическим был для Островского интерес к этой пьесе Шекспира [29, с. 44], говорит настойчивость, с которой драматург возвращался к замыслу перевода и к идее его публикации. В середине 1860-х гг. писатель воспользовался первой возможностью, чтобы в обстановке юбилейных торжеств, приуроченных к 300-летию Шекспира, попытаться преодолеть наложенный ранее цензурный запрет [16, с. 606, 615; 18, с. 481], во многом связанный с последствиями скандала вокруг публикации пьесы «Свои люди — сочтемся» (1850). После того как к замечаниям цензурного комитета прибавилось неблагосклонное мнение о комедии самого императора [18, с. 503], цензура была особенно чувствительна ко всему, что могло быть воспринято как продолжение тенденции, обусловившей недовольство властей «Своими людьми»[2], в том числе — к скандальному изображению семейного быта, «обидному» для отдельных сословий и классов общества [15, т. I, с. 403]. В отзыве цензора на перевод «Укрощения строптивой» «неприличным для сцены» был признан уже сам подлинник шекспировской пьесы [18, с. 504], что дало повод упрекнуть Островского в «неудачном выборе» материала [15, т. XI, с. 373; 16, с. 614; 18, с. 504]. Но если в отношении ранее опубликованного перевода Н. Кетчера цензура ограничилась изъятием отдельных фрагментов, то версии «г-на Островского, известного уже своею грязною пьесою “Свои люди — сочтемся”» [15, т. XI, с. 373; 18, с. 614], путь в печать и на сцену на этом этапе был полностью закрыт.

Вернув себе рукопись, Островский не ограничился тем, чтобы заново ее «пообделать» для публикации и театральной постановки, как предполагал изначально [15, т. XIV, с. 118; 18, с. 481]. Вместо этого он полностью переработал текст, не только приблизив его к стихотворной основе подлинника, но и восстановив оригинальную драматическую структуру. Последняя, как известно, включала «индукцию», или пролог, представляющий шутку

2 Для Островского это имело и более серьезные последствия: над ним был установлен «гласный полицейский “присмотр” и секретный жандармский надзор» [18, с. 504]. В течение последующих 10 с лишним лет пьеса не ставилась на сцене, о ней было запрещено писать в журналах [15, т. I, с. 404–405].

безымянного Лорда над пьяным медником Слаем, которая служила введением в действие «Укрощения» как «пьесы в пьесе» — спектакля, разыгранного по велению Лорда перед убогим забулдыгой, перенесенным во сне в аристократические покои замка. Отсутствовавшие в прозаической версии [16, с. 614; 18, с. 481], эти начальные сцены были восстановлены в версии стихотворной. Подобное сочетание полноты и формальной близости к оригиналу отвечало задачам Н. Некрасова и Н. Гербеля — издателей «Собрания драматических произведений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей», выходившего с 1865 по 1868 г.: «Усмирение своенравной» вошло во 2-й том этого издания, появившийся через год после первой — журнальной — публикации. В составе шекспировского собрания (см. подробнее о нем в книге Ю.Д. Левина: [11, с. 313–318]) поэтический перевод Островского публиковался неоднократно, в том числе трижды — при жизни драматурга [10, с. 565], а незадолго до смерти Островский заново пересматривал «Усмирение» сразу для двух издательских проектов: 4-го издания произведений Шекспира (под ред. А.Ф. Дамича) и собрания сочинений самого́ Островского (под ред. Н. Мартынова). Тома́ обоих изданий с текстом перевода вышли уже после смерти писателя — с разночтениями, и по сей день вызывающими споры [3, с. 12, сн. 40; 10; 15, т. XI, с. 373–374; 16, с. 615–617].

Следует, впрочем, заметить, что независимо от того, какие из изменений, внесенных в посмертные издания, принадлежали Островскому, а какие являлись редакторской правкой, «Усмирением своенравной» драматург и в прежнем, неисправленном виде остался весьма доволен [5, с. 168]. В письме к Н. Мартынову от 6 мая 1886 г. он, в частности, писал: «Я не обещал Дамичу *совершенно* переделать свой перевод “Усмирение своенравной”; переделывать его нечего, он сделан верно и слово в слово» [15, т. XVI, с. 238]. Этой уверенности автора в успешности его труда не противоречит желание сверить готовый перевод с последним английским изданием оригинала[3], в котором Островского интересует все — от постановки знаков препинания до толкования отдельных слов. В последние годы большим подспорьем для драматурга, стремившегося постичь все тонкости шекспировского словоупотребления, стало сотрудничество с актером и литератором В.Ф. Ватсоном

3 Ю.Д. Левин предположил, что это могло быть 10-томное издание А. Дайса (A. Dyce), опубликованное в Лондоне в 1880–1881 гг. и хранившееся в библиотеке А.Н. Островского [10, с. 565].

(по сцене — Дубровиным), англичанином по происхождению, помогавшим Островскому в работе над переводом «Антония и Клеопатры» [11, с. 304; 17, с. 223, 290; 18, с. 456, 482]. Однако скрупулезное отношение к толкованию «темных мест» подлинника, сверяемых с авторитетными англоязычными и немецкоязычным изданиями, готовность советоваться со знатоками Шекспира — все это отличало Островского и в период подготовки первого «гербелевского» издания «Усмирения своенравной», о чем свидетельствуют письма к издателю от ноября 1865 г. [15, т. XIV, с. 133]. Недаром в обоих переводах *The Taming of the Shrew* (прозаическом и стихотворном) исследователи обнаружили минимальное число ошибок, основанных на непонимании оригинала [5, с. 169; 12, с. 256; 16, с. 606; 18, с. 457].

Как было сказано, происхождение каждого из изменений, внесенных в посмертные издания перевода, ввиду утраты исправленной беловой рукописи не вполне ясно. Однако их основная тенденция (тенденция к бóльшей гладкости текста) не совпадает ни с заявленной драматургом целью (учесть исправления новейших английских изданий), ни с общими принципами драматического письма, присущими Островскому как переводчику и писателю. Богатому языку драматурга в целом присуща известная шероховатость: он жертвует гладкостью, выигрывая в живости, и, стремясь передать ощущение натурального течения речи, не избегает формальной «небрежности». Когда современники (в частности, И.А. Гончаров) восторгались «знанием русского языка», сказавшимся в сочинениях А. Островского [19, с. 228; 20, с. 221], они очевидным образом подразумевали не стилистическую гладкость и грамматическую правильность, но полноту владения оттенками родного слова во всей его, порой «косноязычной», выразительности. Можно предположить, что предметом восхищения Гончарова и других почитателей языка Островского являлись те самые речевые особенности, которые полвека спустя (и с иных эстетических позиций) Ю.И. Айхенвальд заклеймит как набор «исковерканных слов и уродливых мыслей», характерных для «мира Островского» [1, с. 263]. Островский при этом не создавал в своих переводах какого-то нового языка, принципиально отличного от языка его собственных пьес: язык переводов Островского — в целом та же русская речь, которой он пользовался как оригинальный драматический автор [13, с. 164] и которую считал органическим средством отечественного театра (во всем разнообразии его репертуара — национального и переводного).

Начиная еще с прозаической версии Островский мечтал увидеть свой перевод на сцене. На титульном листе «Злой жены», в частности, значилось: «Комедия Шекспира (в 5-ти действиях), переведенная и приноровленная для сцены Александром Островским в 3-х действиях» [16, с. 614; 18, с. 481]. С этим сценическим «приноровлением», вероятно, и было связано исключение вводных сцен, представление которых в театре затруднено из-за отсутствия в каноническом тексте Шекспира развязки истории Слая. Стихотворный перевод в этом смысле является более «академичным»: он недаром прижился как вариант кабинетного чтения, несмотря на попытки Островского привлечь к нему внимание актеров — как к пьесе для бенефиса [15, т. XIV, с. 137; 16, с. 615].

С середины XX в. недостаток внимания к переводу Островского со стороны театральных деятелей в какой-то степени компенсируется возросшим интересом исследователей — в частности, М.М. Морозова, который дал самый полный и теоретически обоснованный анализ «Усмирения своенравной» и высоко оценил этот текст, назвав его «наиболее содержательным переводом» «Укрощения строптивой» на русский язык [12, с. 268][4]. Слова эти были сказаны в 1946 г., когда уже получили известность переводы П.А. Каншина (1893), А.Л. Соколовского (1897), П. Гнедича (1899) и М. Кузмина (1937), однако Морозов находит в «Усмирении своенравной» достоинства, выделяющие перевод Островского на фоне более поздних версий.

Отмечая в «Усмирении своенравной» ожидаемую тенденцию к обытовлению языка и ослаблению его метафорической насыщенности, к поиску русских эквивалентов каламбуров и идиом, а также к употреблению распространенных в переводческой практике XIX столетия русизмов, М. Морозов в то же время констатировал непоследовательность «одомашнивающего» метода, примененного драматургом, «какую-то скованность» Островского-переводчика в обращении с материалом. Островский «словно боится дать волю своему могучему творческому вымыслу, который, раз вырвавшись на свободу, быть может, унес бы автора уже на слишком большое расстояние от модели и превратил бы перевод в переделку, точнее — в новое самостоятельное произведение» [12, с. 245–246].

4 В недавнее время высокую оценку переводу Островского дала Н.К. Ильина [5, с. 172; 18, с. 457].

Трудно отделаться от ощущения, что нежелание автора перевода переделывать пьесу Шекспира «на русский лад», сосредоточиваясь на быте, показанном «в свете “фламандской школы”», воспринимается шекспироведом с долей сожаления — как упущение, не позволившее Островскому сделать его перевод «еще более сочным» [12, с. 268]. Островский в самом деле отдал дань и отечественной бытовой комедии, и переделкам зарубежной драматургии. Однако в целом концепция переделки (с неизбежным для нее переносом действия на русскую почву) противоречила представлениям драматурга о путях развития национального театра, главное место в репертуаре которого должны были занимать «лучшие оригинальные пьесы» и «хорошие, имеющие несомненные литературные достоинства, переводы иностранных шедевров» [15, т. XII, с. 322]. Что же касается переделок — этих «гермафродитов драматического искусства», то, по мнению Островского, в последний год жизни назначенного заведующим репертуарной частью московских императорских театров [18, с. 525], на сцене они по возможности «не должны быть допускаемы» [15, т. XII, с. 322]. Замечено также, что, если отбросить русификацию имен, переделки Островского можно считать «довольно точными переводами» (цитирую статью В. Маликова и Н. Томашевского. — *Т.Ч.*) [16, с. 612], что до некоторой степени оправдывает противоречие между практикой драматурга, включавшей определенное количество переделок, и его теорией, отвергавшей переделки как класс.

Основой предубеждения Островского против переделок, возможно, служил тот факт, что переделка, «одомашнивая» оригинал, тем самым вписывает его в эмпирически данные рамки национальной культуры, тогда как «имеющий литературные достоинства» перевод, приближая «иностранный шедевр» к отечественному зрителю, обогащает сознание публики новыми — не узко «домашними», но общечеловеческими — смыслами. На почве этого убеждения и складывается разнонаправленная поэтика переводов Островского, в которой находит место и частичная русификация, и пунктирное «остранение», не переходящее тем не менее в скрупулезное воспроизведение «местного» европейского колорита. Сугубо европейское (и у́же: венецианское, падуанское и т. п.) интересует Островского в «иностранных шедеврах» меньше всего, так что приметы иностранного быта в его переводах — своего рода эмблема общезначимости содержания пьесы, а черты одомашнивания — знак того, что данное содержание в равной

мере касается русского зрителя, поскольку он является частью всего человечества.

Реализуя такую стратегию, не сводимую ни к остранению, ни к одомашниванию, Островский, возможно, был не всегда безупречен в выборе средств, ведь здесь он был связан и собственной авторской манерой, и сложившейся ранее практикой перевода. На фоне позднейших представлений о допустимых границах как буквального, так и свободного перевода его переводческие решения в ряде случаев могут производить впечатление языковой неловкости. Однако причина заключалась не в недостатке творческой смелости и слабом владении языком (иностранным и русским), но в сложности цели и, может быть, объективном «недоразвитии» имевшихся в распоряжении Островского средств, поскольку целью являлась поэтика перевода, не чуждая Шекспиру как гению мировой литературы, но вместе с тем органичная для русской драматургии и театра, которые все еще находились в процессе становления[5].

Переходя к самому переводу, отметим, что хотя «Усмирение своенравной» не страдает от недостатка внимания исследователей, в обсуждении этого текста на первый план обычно выходят вопросы, связанные с передачей Островским наиболее общих устойчивых признаков шекспировской манеры. Между тем «Укрощение строптивой» в каноне Шекспира выделяется рядом своеобразных черт, ставящих перед переводчиком особые задачи. Часть из них связана с объективными текстологическими и источниковедческими проблемами в изучении пьесы, такими как «открытость» индукции, а также неясное отношение текста *The Taming of the Shrew*, опубликованного в посмертном шекспировском фолио (1623), к фабульно близкой ему анонимной комедии *The Taming of a Shrew* («Укрощение одной строптивой»), впервые напечатанной в начальный период драматургической карьеры Шекспира (1594). Островского, впрочем, с учетом целей его перевода и в рамках актуальной культурной ситуации всерьез могла занимать лишь проблема индукции, и мы уже видели, что в прозаическом и поэтическом переводе он решал ее по-разному в зависимости от преобладающей практической установки, преимущественно сценической в одном случае и условно «академической» — в другом.

5 Об отсутствии «прочной основы» для успешной «переводческой практики» в эпоху Островского писала Н.К. Ильина [5, с. 166–167].

Более актуальными для Островского-переводчика были сложности, связанные с неустойчивой метрикой оригинала. В целом «Укрощение строптивой» (в версии фолио) отражает характерную для шекспировской драмы практику чередования стиха и прозы, тяготевших к функциональному разграничению: проза — для комических сцен и персонажей низкого звания, белый стих (с вкраплениями рифмованных двустиший, часто завершающих сцену, акт или монолог) — для возвышенных материй и благородных лиц[6]. Вознамерившись в «Усмирении своенравной» сохранить формальную структуру подлинника, Островский должен был переводить прозу прозой, а стихи стихами. По большому счету он так и делает, но в ряде случаев сам подлинник ставит в тупик и издателей, и комментаторов. В пьесе немало фрагментов с нерегулярным стихом, и похоже, что даже составители фолио не всегда были уверены в том, что́ перед ними — проза или стихи.

Островский в большинстве «темных мест» ориентируется на то разбиение текста на строки, которое было предложено в XVIII в. Эдвардом Кэппелом (его поправки были впервые опубликованы в 3-м томе 10-томного издания пьес Шекспира, выходившего в 1767–1768 гг. [36, p. 80]). В качестве примера можно привести отрывок из I сцены I акта, в которой Транио, готовясь играть роль своего господина Люченцио (поклонника Бьянки), инструктирует другого слугу — Бьонделло, как тому следует вести себя с мнимым хозяином на людях и с глазу на глаз. В фолио его речь оформлена как прозаическая [33, p. 212], однако Кэппел обнаружил в ней отголоски рифмованных виршей — доггерелей [34, p. 141, nt. 237–242] и интерпретировал как стихотворную [35, p. 182, ftn. 238–243; 36, p. 117, ftn. 237–242], проложив путь многочисленным последователям, включая составителей кембриджского (1928) и арденнского изданий (1981) в XX в. [34, p. 20; 35, pp. 182–183][7]. Вот какой вид, в частности, имеет этот фрагмент в арденнской версии «Укрощения», изданной Брайаном Моррисом, где окончания

6 Приведенная характеристика определяет принцип взаимодействия стиха и прозы в шекспировских пьесах лишь в самом грубом приближении — без учета эволюции и эмпирически наблюдаемых отступлений от «нормы». См. уточнения к устойчивым представлениям о шекспировской прозиметрии в работах А. Аникста [2, с. 187–194], Ю.Б. Орлицкого [14, с. 275, 277–278], а также в эссе Т.С. Элиота «Поэзия и драма» [30, с. 210].

7 Такая структура отрывка сохраняется и в наиболее позднем (2003) из доступных нам комментированных английских изданий — обновленной версии The New Cambridge Shakespeare под редакцией Энн Томпсон [37, p. 76]. Первое издание вышло в 1984 г.

строк отмечены предполагаемыми рифмами (быть может, более заметными елизаветинскому читателю/зрителю, чем современному, в силу изменения произносительной нормы) “after — daughter”, “advise — companies”, “Tranio — Lucentio”[8]:

Tra. So could I, faith, boy, to have the next wish after,
That Lucentio indeed had Baptista’s fair daughter.
But, sirrah, not for my own sake but your master’s I advise
You use your manners discreetly in all kind of companies.
When I am alone, why then I am Tranio,
But in all places else your master Lucentio (I.I.238–243) [35, pp. 182–183][9].

Из составителей наиболее авторитетных в настоящее время изданий только Хэролд Джеймс Оливер в оксфордской версии (1983, 1994) возвращается к прозаическому варианту фолио, сопровождая это отступление осторожной догадкой о том, что Шекспир в «Укрощении строптивой» мог экспериментировать с рифмованной прозой [36, p. 130, ftn. 220–232]:

Tranio So would I, ’faith, boy, to have the next wish after,
that Lucentio indeed had Baptista’s youngest daughter.
But, sirrah, not for my sake, but your master’s. I advise
you use your manners discreetly in all kind of companies.
When I am alone, why then I am Tranio, but in all places
else your master Lucentio (I.I.237–242)[10].

Островский между тем либо не сталкивался с прозаической трактовкой этих строк, либо (вслед за авторитетными издателями) считал ее ложной. Для его переводческой стратегии важнее другое: несмотря на то, что английский доггерель имеет в русской культуре близкий аналог — раешный стих, — драматург (вопреки своей репутации последовательного «русификатора») не делает попытки воспользоваться этим аналогом и сглаживает

8 Последняя пара, вероятно, с ударением на предпоследнем слоге.
9 См. также оригинальную разбивку Кэппелла: [36, p. 117, ftn. 237–242].
10 Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, все цитаты из «Укрощения строптивой» Шекспира (*The Shrew*) даны по оксфордскому изданию пьесы: [36].

ритмическую нерегулярность стиха, одновременно освобождая его от следов примитивных рифменных созвучий. Их отзвук сохраняется разве что в ассонансе «господИна — поучтИвей», связывающем окончания соседних строк в середине отрывка, что может быть как случайным совпадением, так и результатом бессознательного следования оригиналу:

И я непрочь, лишь только бы Люченцьо
Умел достать меньшую дочь Баптисты.
Не для себя прошу — для ***господина***,
Чтоб в обществе ты был со мною ***поучтивей.***
Наедине с тобой — я тот же Траньо,
А при людя́х я господин, Люченцьо[11].

За этим «очищением» драматической речи от промежуточных форм (колеблющихся или застывших на границе стиха и прозы) могла стоять отмеченная Ю.Б. Орлицким тенденция к ослаблению взаимной «проницаемости» стихотворных и прозаических фрагментов в отечественной послепушкинской прозиметрической драме [14, с. 290]. Менее заметная в оригинальной драматургии Островского [14, с. 289–290], эта тенденция проявляется в «Усмирении своенравной» не столько в устранении метрических элементов из состава прозы, сколько в укреплении ритмической основы стиха и отказе от неточных рифм. Проявляя известное своеволие в обращении с шекспировским текстом, Островский мог опираться на распространенное мнение о том, что Шекспир, перерабатывая в «Укрощении» более ранний источник, по небрежности сохранил в своей пьесе некоторые «плохие» стихи предшественника. Устранение недостатков версификации и приведение «дошекспировского» доггереля [34, p. 141, nt. 237–242] к условной норме шекспировского драматического стиха осуществлялось тем самым в русле устойчивых представлений о том, что́ в сохранившихся текстах соответствовало «подлинному» Шекспиру (и в «хорошем <...> переводе» обогатило бы русскую сцену очередным «иностранным шедевром»), а что — нет. Все это в той же мере благоприятствовало эффекту, порождаемому обозначившейся в русской драматической

11 Здесь и далее все цитаты из «Усмирения своенравной» даны по изданию: [15, т. XI]. (Курсив в цитатах из перевода Островского и из оригинала — мой. — *Т.Ч.*).

речи середины XIX в. независимой тенденцией к укреплению границ между метром и прозой.

Влияние этой тенденции можно заметить и в других, на первый взгляд несущественных «поправках» к оригиналу. В тексте Шекспира прозаическая реплика может вклиниваться в стихотворный текст, разрывая его. Островский же стремится вписать подобную реплику в общий метрический контекст, преобразуя ее в стихотворную. Ослабление «проницаемости» стиха и прозы проявляется здесь в укрупнении фрагментов с бесспорным преобладанием одной или другой формы речи. Пример находим в сцене поспешного отъезда Петручио[12] после свадьбы (II сцена III акта), когда его слуга Грумио в ответ на требование хозяина подать лошадь (“Grumio, my horse”), выдержанное в ритме предшествующей (и сохраняемой далее) стихотворной речи, отвечает прозой: “Ay, sir, they be ready, the oats have eaten the horses” (III.II.208–209). Островский отказывается от перебива стиха прозаической репликой, которая в его переводе встраивается в ничем не нарушаемую метрическую структуру отрывка: «Они готовы, и овес уж съеден».

Тенденция к замене развернутых речей, составленных из попарно рифмующихся двустиший, «правильным» белым стихом еще отчетливее проявляется в эпизоде с портным — там, где Петручио дразнит жену видом модного платья и шапочки, чтобы в итоге лишить ее всех обнов, придравшись к фасону и отправив портного и галантерейщика прочь. Предваряет сцену шутливо-галантная речь героя, который прельщает жену перспективой скорого отъезда к ее отцу и возможностью пощеголять в гостях изысканными нарядами — шелковыми плащами, брыжами, фижмами, кольцами и браслетами, шарфами и веерами. Начав монолог величавым белым стихом, Петручио, однако, довольно скоро «сбивается» на рифму, ассоциируемую одновременно с «изысканной» лирикой и с устаревшим, едва ли не балаганным вариантом драматического стиха, и назойливый звон этих рифм подчеркивает издевательский тон обещаний, которые герой отнюдь не собирается выполнять [36, p. 197, ftn. 58]:

And now, my honey love,
Will we return unto thy father’s house,

12 Именно в такой форме (Петручио) Островский транслитерирует оригинальное имя героя — Petruchio.

And revel it us bravely as the best,
With silken coats and caps, and golden ***rings.***
With ruffs and cuffs, and farthingales, and ***things***;
With scarfs and fans, and double change of ***bravery,***
With amber bracelets, beads, and all this ***knavery.***
What, hast thou dined? The tailor stays thy ***leisure***,
To deck thy body with his ruffling ***treasure*** (IV.III.52–60).

Островский, как уже было сказано, убирает из речи рифму, и грубоватый эффект шутовства, издевки смягчается. Перечисление будущих благ в переводе звучит более обстоятельно и степенно, способствуя впечатлению, что Петручио как рачительный и щедрый хозяин готов и впрямь задарить свою «Катю» подарками (при первых же признаках исправления):

Миленькая Катя,
Мы возвратимся к нашему отцу:
Там попируем и пощеголяем
В шелках, в брыжа́х, и в шапочках, и в кольцах,
В манжетах, фижмах, шарфах, веерами,
Браслетами, янтарным ожерельем
И множеством других подобных вздоров.

Еще один сдвиг смысла, не связанный с метрикой, но влияющий на интерпретацию образов, появляется в финальной речи Катарины. В подлиннике героиня, обращаясь с поучением к строптивым женам, говорит, что имела такой же, как и у них, «гордый ум (или дух)» (“my mind hath been as big[13] as one of yours”) и столько же упорства (“heart as great”), чтобы отвечать «на слово словом и хмуриться в ответ на хмурость» (“bandy word for word and frown for frown”). При этом у нее было, может быть, больше резонов вести себя так, а не иначе, чем у других (“my reason haply more”[14]). Учитывая множество кратких (односложных) слов в этом фрагменте, авторы стихотворных переводов, стремясь к соблюдению принципа эквилинеарности, нередко жертвуют каким-то из звеньев приведенного рассуждения. Из пе-

13 См. толкование big как proud («гордый»): [37, p. 160, ftn. 170].
14 More — в значении stronger («сильнее, весомее, убедительнее») [36, p. 231, ftn. 171].

реводов П. Гнедича [27, с. 442], А.И. Курошевой [24] и П. Мелковой [26, с. 293], в частности, уходит мотив относительной оправданности дерзкого поведения Катарины в сравнении с не имеющими подобного оправдания оппонентками (“my reason haply more”). Островский, напротив, удерживает эту мысль, добавляя в текст перевода лишнюю строку, и одновременно сжимает два параллельных образа (“word for word and frown for frown”) в один («на дерзость дерзостью»), который тут же распространяется за счет отсутствующего в оригинале «объектного» уточнения («на дерзость дерзостью ответить ***мужу***»):

Мой ***дух*** был так же точно ***непреклонен***,
Такое ж ***сердце*** было, как у вас,
И ***больше*** вас имела я ***причины***
На дерзость дерзостью ответить ***мужу***;
Но я увидела, что копья наши —
Соломинки, что сила наша — слабость
Безмерная. Чем выше мы, тем ниже.

Ср.:
My ***mind*** hath been as ***big*** as one of yours,
My ***heart*** as great, ***my reason*** haply ***more***,
To bandy word for word and frown for frown;
But now I see our lances are but straws,
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are (V.II.70–75).

Разумеется, и у Шекспира общий смысл речи — наставление женам в повиновении *мужьям,* но при этом само рассуждение носит более обобщенный характер. Шекспировская Катарина, «возможно», имела «больше оснований» платить той же монетой ***любому*** — за ***всякое*** резкое слово и недовольный взгляд, и не в последнюю очередь благодаря остроте своего ума, «величию» (или неукротимости) духа (“bigness of mind”) — качествам, которые хотя и обесцениваются ироническим употреблением эпитетов big, great, но все же присутствуют если не в первом, то во втором ряду смыслов, подчеркнутые многозначностью слов mind («дух» и «ум») и reason (не толь-

ко «причина», но и «разум»)[15]. Катарина Островского, напротив, предельно конкретизирует ситуацию, словно заново постигая смысл обидных слов и поступков укротителя-мужа, которые не без оснований могли подвигнуть ее на резкость, но в итоге позволили героине понять «бессилие» ее силы и тщетность потуг «великого» духа в состязании с духом более твердым, силой более мощной и умом более острым, предусмотрительным и гибким.

Интересно также, что из двух возможных вариантов перевода слова mind («ум» и «дух») Островский выбирает последний, делая акцент скорее на своеволии Катарины, чем на кичливости ее надменного разума[16]. В мире Островского женщина проявляет себя преимущественно в сфере чувств и желаний, определяющих ее поступки. Порой ее чувство может молчать или ошибаться, но при благоприятных обстоятельствах оно привязывает героиню к тому мужчине, который сможет разумно руководить ее волей. В этом смысле холодность, неспособность любить (или, по выражению исследователя[17], «сердечная остуда» [18, с. 408]) обычно служат в драматургии Островского поводом к более суровому осуждению, чем чрезмерное проявление чувств. И недостаток Катарины на этом фоне состоит не в избытке горячего темперамента[18], а в эмоциональной замороженности, которая побуждает ее давать отпор всем и вся. Эту тенденцию драматург заострит в образе Лидии Чебоксаровой, героини комедии «Бешеные деньги» (1870), в которой видят модернизированный вариант строптивицы — не драчливой и шумной, а холодной, расчетливой и язвительно-остроумной [6, с. 330][19].

Островский в своем переводе сглаживает некоторые сословные мотивы, не входившие, по его представлениям, в общечеловеческое содержание шекспировской пьесы. В комедии Шекспира дворянский статус более или менее однозначно приписан лишь одному персонажу — Петручио [12, с. 257], тогда как применительно к остальным слово "gentleman" значит

15 Ср. в переводе М. Кузмина: «Мой дух был так же дерзок, как и ваш, / ***И отвечать имел он больше права*** / На слово словом, на укол — уколом» [23, с. 128].

16 Ср. в переводе П. Мелковой: «И я была заносчивой, как вы, / Строптивою ***и разумом***, и сердцем» [26, с. 293].

17 Ю.В. Лебедева.

18 Ср. в версиях П. Гнедича: «Я ***горяча*** была и отвечала / На дерзость — дерзостью» [27, с. 442] — и А.И. Курошевой: «И я была заносчива, как вы, / И ***вспыльчива***» [24].

19 Сопоставление комедии «Бешеные деньги» с «Усмирением своенравной» см. также в работах А.Л. Штейна [29, с. 44–46] и И.А. Едошиной [4, с. 158–161]. Ранее на эту параллель обращал внимание Н.П. Кашин, см.: [29, с. 44].

примерно то же, что «именитый горожанин». Несмотря на это, джентльмен (или дворянин) Петручио прибывает в Падую как простоватый чужак, провинциал, который устраивает слуге взбучку перед дверью чужого дома, сватается с порога и называет Катарину, получившую воспитание «благородной дамы» (“brought up as best becomes a ***gentlewoman***”, I.II.86), уменьшительной формой имени Kate, что сразу же вызывает ее протест (этот мотив провинциальности укротителя Островский разовьет в характере Василькова — героя «Бешеных денег»). Сама Катарина презрительно называет Петручио, пришедшего свататься, “swain” (II.I.205), обыгрывая двойное значение этого слова: «деревенщина» и «пастушок» (в пасторали) [36, p. 145, ftn. 205], поскольку Петручио, с одной стороны, разыгрывает роль куртуазного поклонника, осыпающего невесту пышными сравнениями, а с другой, демонстрирует, по ее мнению, деревенскую неуклюжесть (в переводе Островского это слово получило соответствие «олух»). «Мужицкое» поведение Петручио (во время свадьбы) также подчеркнуто в реплике Гремио: «Какой он ***муж*** — ***мужик*** он безобразный!», удачно передающей шекспировскую игру слов “bridegroom” («жених») и “groom” («конюх»): “A ***bridegroom***, say you? ’Tis a ***groom*** indeed” (III.II.151). При этом дворянский статус героя практически теряется на фоне весьма условного «дворянства» других персонажей.

У дворянина Петручио в шекспировской пьесе есть, однако, и собственная мера оценки претензий на благородство уже самой Катарины. Когда героиня в ответ на придирки мужа к размеру головного убора возражает, что все благородные дамы (gentlewomen) носят шапочки такого фасона и величины (“And ***gentlewomen*** wear such caps as these”, IV.III.70), Петручио, отталкиваясь от двойного смысла слова “gentle”, парирует, обещая жене, что и она будет носить модные вещи, когда станет податливой и «мягкой»: “When you are ***gentle***, you shall have one too. / And not till then” (IV.III.71–72). Тем самым он закрепляет заданную еще в индукции корреляцию между статусом дворянки и женственно-мягкой манерой поведения, поскольку мягкая покорность, как явствует из наставлений лорда пажу, играющему роль жены мнимого лорда Слая, рассматривается как отличительная черта знатной дамы. В переводе Островского эта корреляция и эта игра слов пропадают:

Я больше не хочу: такие в моде,
Теперь такие ж точно носят ***дамы***.

Петручио
И у тебя, коль ты ***любезней*** будешь,
Такая ж точно будет[20].

Активное использование просторечия в пьесе также имеет свои нюансы. М. Морозов отмечал в свое время, что выбор стилистических средств (в том числе примет разговорного стиля, просторечия или русизмов) определило восприятие А.Н. Островским пьесы Шекспира как реалистической «бытовой комедии» [12, с. 246, 267]. Маркированно просторечных выражений и форм в «Усмирении своенравной» действительно больше, чем в оригинале: «женится, когда ему ***досужно***», «Где Катя? Я и так ***замешкал*** долго», «Что ж я, дурак, ***затолковался*** с вами», «***состряпал*** сам и сам принес тебе», «Портной, войди! ***Кажи*** свою работу!» и т. п. Между тем бытовая комедия, как правило, требует разведения речевых характеристик персонажей разного социального статуса, тогда как в «Усмирении своенравной» склонность к просторечию отличает всех без исключения, включая лорда[21] в прологе.

Русизмы, как хорошо известно, — обычная черта переводов XIX столетия, и замена английской формы имени Kate русской (Катя), торговки элем — целовальничихой, а живой изгороди — тыном вряд ли могла кого-нибудь удивить. Однако такие замены, как указывал Морозов, проводятся далеко не последовательно. И дело не только в том, что наряду с сокращенной формой имени — Катя — героиня сохраняет полную форму — Катарина, а прочие персонажи называют друг друга синьорами и помнят

20 Ср. в переводе М. Кузмина: «Катарина: У всех ***хороших*** дам такие точно. / Петручио: ***Хорошей*** будешь — так и ты получишь, / Не ранее» [23, с. 95] — и в новейшем переводе А. Козлова (2017): «Катарина: Не надо больше! Так диктует мода! / ***Приличной*** даме подобает это. / Петруччо: ***Приличной*** стань, тогда получишь это. / Ничуть не раньше» [25, с. 106].
21 Шекспировский лорд говорит правильным, довольно утонченным, а в сцене розыгрыша Слая — и просто вычурным языком. Островский заменяет нейтральное «случись ему заговорить» ("And if ***he chance to speak***", Induction.I.49) разговорным «лишь рот разинет»; «скромно, благопристойно» ("with modesty", Induction.I.65) — «коль вы ***скромнéнько*** дело поведете»; «забудет себя» ("forget himself", Induction. I.38) — «Я думаю, ***себя-то не узнает***!».

о своем итальянском происхождении. Дело и в том, например, что слово "farmer" («фермер»), замененное в одном случае русским «мызник», в другом сохраняет свое «иностранное» звучание: «Вот этот парень / Играл однажды ***фермерского сына***» ("This fellow <...> played a ***farmer's eldest son***", Induction.I.81**)**, а неожиданное для итальянского антуража слово «пасто́р» (с ударением на втором слоге) чередуется с универсальным славянским «пастырь». Однако едва ли Островский здесь попросту не решился проявить до конца свою самобытность, остановившись (по выражению М. Морозова) «на полпути» [12, с. 246]. Эклектика обозначилась в его переводе не случайно, а скорее намеренно, в чем-то напоминая стилевую амальгаму, свойственную обработкам заимствованных сюжетов в народном духе — наподобие аксаковского «Аленького цветочка» (Островский в последние годы займется приспособлением к русской сцене популярных в Европе сказочных пьес — феерий, в частности «Синей бороды» и того же «Аленького цветочка»[22]) [15, т. XI, с. 370; 16, с. 604].

Отмеченная черта стиля также могла найти опору в одной из жанровых составляющих шекспировской комедии. В литературе елизаветинского периода мотив «укрощения злой жены» имел различные вариации — от фарсово-развлекательной до поучительно-моралистической (вкупе с взаимным наложением обеих), но в европейском фольклоре его характерной почвой служила сказка: достаточно вспомнить немецкую сказку о короле-Дроздобороде (Drosselbart), которую О.М. Фрейденберг привлекала в качестве дополнительного материала, сопоставляя «Укрощение строптивой» Шекспира и «Жизнь есть сон» П. Кальдерона [21, с. 45, 48–49]. Подобного рода сюжеты (как показал в 1960-е гг. Ян Брюнванд [31, p. 357]) должны были встречаться и в английском фольклоре.

Комедия Шекспира, конечно, не сказка. Но следы отдаленной сказочной основы (как «память жанра») в ней все-таки ощущаются. Их можно уловить в обеих взаимосвязанных «комедиях укрощения» — шекспировской и анонимной, *The Shrew* и *A Shrew*. В *A Shrew* элементом сказочной фабулы является, в частности, ситуация с тремя дочерьми одного отца, из которых наименее привлекательная для женихов становится самой завидной женой. В *The Shrew* отголоски фольклорной сказки проявляются избира-

22 В сотрудничестве с А.Д. Мысовской, которая переделала английский вариант этой сказки («Белая роза») «в соответствии с планом, составленным Островским» [9, с. 168].

тельнее и тоньше, внося свой вклад в характеристики героев (параллельно с тенденцией к бóльшей психологической убедительности). Строптивость Катарины, например, получает в *The Shrew* психологическое оправдание в рамках семейной ситуации и в то же время приобретает отчетливо гротескные формы (героиня не только ломает лютню о голову музыканта, но и бьет свою младшую сестру, связывая ей руки; обещает причесать стулом потенциального претендента на руку; дает пощечину Петручио). Петручио становится охотником за приданым (впоследствии — популярный персонаж «столичной» комедии нравов). Но при этом он, как и сказочный жених-укротитель, приходит издалека, бросая вызов своими манерами и внешним видом всему окружению героини[23]. Наконец, итоговая проверка строптивицы и выигранный героем заклад (финальный аккорд и *The Shrew*, и *A Shrew*) также имеют фольклорную окраску, как и мотив отложенного брачного пира, время которого приходит тогда, когда героиня приобретает идеальные качества покорной жены.

Островский, чуткий не только к бытовому правдоподобию, но и к сказочно-фольклорной стихии, улавливал глубинные корни этих мотивов — во всяком случае в своем переводе он нисколько их не ослабил: «Счастлив Шекспир, — отмечал драматург, — который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни» [15, т. XII, с. 321]. Поэтому если интрига есть ложь, то интрига сказочная (с ее откровенной лживостью) может быть наилучшим, наиболее артистическим видом лжи, о чем поведает позже «весенняя сказка» Островского «Снегурочка» (которую также сопоставляли с Шекспиром и его феерическим «Сном в летнюю ночь»)[24].

На уровне стиля сочетание остранения и одомашнивания заметно и в переводе шекспировской игры слов, которая остается чем-то вроде экзотической приправы к «обытовленной» речи героев и в то же время — в наиболее удачных примерах — «одомашнивается» настолько, что приобретает черты смекалистой издевки, характерной для русской народной речи. В этом отношении у Островского есть немало любопытных находок, кото-

23 В *A Shrew* [32, р. 69–108], где действие происходит в Афинах, герой — Ферандо — лишен ореола пришельца, вторгающегося в устойчивую атмосферу города, и в пьесе нет никаких свидетельств его неафинского происхождения.

24 См. также о специфике восприятия Островским сказочного начала в жанровой структуре трагедии «Король Лир»: [7].

рые часто приводят исследователи, например в передаче “to cart” — «возить, как преступницу, на телеге» — и “to court” — «ухаживать» (в словах Гремио): «***Ухаживать***? Ее бы — ***уходить***»; “break” — «преодолеть» и «сломать, разбить»: «Вы, значит, с лютней толку не ***добились***? / Она ***добила*** лютню об меня». Еще примеры: «Так вот ***лады*** (музыкальный термин. — *Т.Ч.*); но, я тебя ***налажу***!», «Одеть — ты ***оденешь, а поддеть*** меня — не подденешь» (в обращении к портному)[25]. Интересно, что некоторые из этих вариантов встречались ранее в переводе Н. Кетчера (например, «продувной» и «продуло» как аналоги выражений “full of cony-catching” и “have caught cold”) или представляют собой сокращенную и усовершенствованную версию кетчеровских реплик: «Так вы не могли ***добиться***, чтоб она занялась лютней? ***Добился,*** чтоб она ***разбила*** ее об меня»; «Так ты это называешь ***ладами?*** ***улажу*** ж я тебя!» [22] и т. д. В этих случаях Кетчер словно дает намек, а Островский подхватывает и развивает его.

Есть, разумеется, и неизбежные потери. Как и для многих других, камнем преткновения для Островского остается двойная игра созвучий с именем Kate: “Kate — kates” («сладости, лакомства») и “Kate — cat” (в том числе wildcat — «дикая кошка», у Островского — «дикая Катя»):

> Поверь мне, Катя, что из ***дикой Кати***
> Я сделаю ***хорошую хозяйку***.
>
> And bring you from a ***wild Kate*** to a Kate
> Conformable as other ***household Kates*** (II.I.276–277).

Следует сказать, тем не менее, что и в дальнейшем «кошачья» метафора передается переводчиками непоследовательно, в полной мере — немногими, например П. Гнедичем, который заменяет уменьшительную форму имени Кейт прозвищем «котик» и дает таким образом Петручио возможность заявить о намерении превратить героиню «из дикой кошки / В домашнего веселого котенка» [27, с. 401]. Наиболее отчетливо связь меж-

25 “‘***Frets***, call you these?’ quoth she, ‘I’ll ***fume*** with them’” (II.I.151) (обыгрываются значения слов: fret — «лад», «раздражение», fume — «дым», fret and fume — «рвать и метать»); “I’ll tell you what, sir, an she stand him but a little, he will ***throw a figure*** in her face, and ***so disfigure*** her with it, that she shall ***have no more eyes to see withal than a cat***” (I.II.111–114); “***Face not me***. Thou hast ***braved*** many men; ***brave*** not me: I will never be faced nor braved” (IV.III.125–126).

ду именем героини и образом кошки подчеркнул в самом первом прозаическом переводе Н. Кетчер, вложив в уста Петручио форму «Катеночек», образованную от «Катя» [22]. В то же время любопытная языковая игра со значением сладостей, лакомств не передается практически никем из переводивших пьесу на русский язык. У Островского просто: «Мне слаще всех конфект такая Катя»[26].

В ряде случаев художественные и смысловые потери объясняются жесткими рамками эквилинеарного перевода и рифмы, вопреки утверждениям тех исследователей, которые полагают, что Островскому удалось провести этот принцип «практически без смысловых потерь» [18, с. 457].

В целом отмеченное сочетание повседневных русифицированных оборотов речи с примерами остраняющего перевода, смешение бытового и сказочного элементов способствует тому, что сходные коллизии в «Усмирении своенравной» и в оригинальной драматургии Островского трактуются по-разному, а черты бытовой комедии в такой пьесе, как «Бешеные деньги», сопоставляемой с шекспировским «Укрощением строптивой», ощущаются гораздо сильнее. В этом смысле стремление Островского удержаться на грани переделки и создать точный (по понятиям времени) художественный перевод было столь же принципиальным, как и стремление в «Бешеных деньгах» сочинить на основе шекспировского сюжета оригинальную — современную — русскую комедию. И именно эти авторские установки позволили «Усмирению своенравной» сохранить не только отвлеченное историческое значение, но и определенную эстетическую ценность, а в ряде моментов — значение живой школы классического перевода, небесполезной и для новейших переводчиков, которые обращаются или еще обратятся к шекспировской «комедии укрощения» [12, с. 249].

26 Напомню, в подлиннике: «Kate of Kate Hall, my ***super-dainty*** Kate, / For ***dainties*** are all ***Kates***» (II.I. 187–188), что можно перевести двояко: «моя сверхлакомая Кейт, поскольку все Кейт лакомы» — или изысканнее: «моя сверхлакомая сладость, поскольку все сладости — лакомства», причем для подлинника важно именно наложение этих смыслов.

Список литературы

1 *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. 591 с.

2 *Аникст А.А.* Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Сов. писатель, 1974. 607 с.

3 *Буданова И.Б.* А.Н. Островский — переводчик итальянских драматургов: дис. … канд. филол. наук. Томск, 2016. 285 с.

4 *Едошина И.А.* Шекспир и А.Н. Островский // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 156–164.

5 *Ильина Н.К.* Островский — переводчик Шекспира // А.Н. Островский: материалы и исследования: сб. науч. тр. Шуя: Изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2008. Вып. 2. С. 166–172.

6 *Ильина Н.К.* Усмирение своенравной в комедии «Бешеные деньги» (Шекспир и Островский) // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. ст. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. С. 327–333.

7 *Ищук-Фадеева Н.И.* «Король Лир» Шекспира и «Банкрут» А.Н. Островского: два лика одной драмы // Щелыковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры: сб. статей. Кострома: Авантитул, 2008. С. 191–203.

8 *Карпушкина Л.А.* Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 157–170.

9 *Коточигова Е.Р.* Соавторы Островского // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: сб. ст. в память об А.И. Ревякине (1900–1983). М.: Intrada, 2003. С. 151–169.

10 *Левин Ю.Д.* О последней редакции перевода А.Н. Островского «Усмирение своенравной» // Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748–1962 / сост. И.М. Левидова. М.: Книга, 1964. С. 564–566.

11 *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1988. 326 с.

12 *Морозов М.М.* А.Н. Островский — переводчик Шекспира // *Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 243–268.

13 *Оболенская Ю.Л.* А.Н. Островский — переводчик М. де Сервантеса // А.Н. Островский. Материалы и исследования: сб. науч. тр. Шуя: Изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2008. Вып. 2. С. 157–165.

14 *Орлицкий Ю.Б.* «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века // Шекспировские чтения 2004: сб. статей. М.: Наука, 2006. С. 275–291.

15 *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: Гослитиздат, 1949–1953.

16 *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 9: Переводы и переделки (1865–1886). 1978. 662 с.

17 А.Н. Островский в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1966. 631 с.

18 А.Н. Островский: энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБУ ВПО «ШГПУ», 2012. 657 с.

19 Письма М.Н. Островского к Островскому: статья и публикация И.С. Фридкиной // Литературное наследство. М.: Наука, 1974. Т. 88. Кн. 1: А.Н. Островский: Новые материалы и исследования. С. 219–274.
20 *Федотов А.С.* Письма М.Н. Островского А.Н. Островскому: 1848–1849 гг. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 3. С. 194–221.
21 *Фрейденберг О.М.* Три сюжета, или семантика одного // Язык и литература. 1930. Т. 5. С. 33–60.
22 [*Шекспир В.*] Укрощение строптивой // Драматические сочинения Шекспира / пер. с англ. Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером старому экземпляру in folio 1632 года. 2-е изд. Ч. 1–9. М.: К. Солдатенков, 1858–1879. Ч. 4. 1864. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1864_ukroschenie_stroptivoy_oldorfo.shtml (дата обращения: 21.04.2019).
23 *Шекспир В.* Укрощение строптивой / пер. М. Кузмина // *Шекспир В.* Полн. собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. С.С. Динамова и А.А. Смирнова. М.; Л.: Academia, 1936–1949. Т. 2. 1937. С. 1–129.
24 *Шекспир В.* Укрощение строптивой / пер. А.И. Курошевой // *Шекспир В.* Избранные произведения / пер. под ред. М.П. Алексеева и А.А. Смирнова. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. URL: http://lib.ru/shakespeare/shks_taming5.txt (дата обращения: 21.04.2019).
25 *Шекспир В.* Укрощение строптивой: Новый перевод Алексея Козлова. [Б.м.:] Издательские решения, 2017. 146 с.
26 *Шекспир У.* Укрощение строптивой / пер. П. Мелковой // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1957–1960. Т. 2. 1958. С. 181–294.
27 *Шекспир У.* Усмирение строптивой / пер. П. Гнедича // *Шекспир У.* Собр. соч. У. Шекспира с портретом, его биографией и иллюстрациями: в 2 т. [М.:] РООССА, [200-?]. Т. 1. С. 371–443.
28 Шекспир и русская культура / под ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1965. 823 с.
29 *Штейн А.Л.* Островский и мировая драматургия // Литературное наследство. М.: Наука, 1974. Т. 88. Кн. 1: А.Н. Островский: Новые материалы и исследования. С. 43–74.
30 *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / пер. с англ. М.: Совершенство; Киев: AirLand, 1997. 350 с.
31 *Brunvand Jan H.* The Folktale Origin of *The Taming of the Shrew* // *Shakespeare Quarterly*, 1966, vol. 17, no 4, pp. 345–359.
32 Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare / ed. by Geoffrey Bullough. Vol. 1. Early Comedies. Poems. Romeo and Juliet. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1957. XX, 532 p.

33 [*Shakespeare W*]. Mr. William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies. Published according to the true Original Copies [First Folio]. London: Printed by Isaac Jaggard, and Ed. Blount, 1623. URL: https://archive.org/details/mrvvilliamshakesooshak/page/n7 (дата обращения: 21.04.2019).
34 *Shakespeare W*. The Taming of the Shrew. Cambridge: Cambridge University Press, 1928. XXVII, 194 p. The Works of Shakespeare Series / ed. by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson**.**
35 *Shakespeare W*. The Taming of the Shrew / ed. by Brian Morris. London; New York: Methuen, 1981. XIV, 316 p. The Arden edition of the Works of William Shakespeare Series.
36 *Shakespeare W*. The Taming of the Shrew / ed. by H[arold] J[ames] Oliver. Oxford: Oxford University Press, 1994. 248 p.
37 *Shakespeare W*. The Taming of the Shrew / ed. by Ann Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 2003. XIV, 198 p. The New Cambridge Shakespeare Series.

References

1 Aikhenval'd Iu.I. *Siluety russkikh pisatelei* [Silhouettes of Russian writers]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 591 p. (In Russ.)
2 Anikst A.A. *Shekspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. The playwright's craft]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1974. 607 p. (In Russ.)
3 Budanova I.B. A.N. *Ostrovskii — perevodchik ital'ianskikh dramaturgov: dis. ... kand. filol. nauk* [A.N. Ostrovsky the translator of Italian playwrights: PhD thesis]. Tomsk, 2016. 285 p. (In Russ.)
4 Edoshina I.A. Shekspir i A.N. Ostrovskii [Shakespeare and A.N. Ostrovsky]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, 2015, no 36, pp. 156–164. (In Russ.)
5 Il'ina N.K. Ostrovskii — perevodchik Shekspira [Ostrovsky as a translator of Shakespeare]. In: *A.N. Ostrovskii: materialy i issledovaniia: sb. nauch. tr.* [A.N. Ostrovsky: Materials and studies: proceedings]. Shuia, Shuia State Pedagogical University Publ., 2008, issue 2, pp. 166–172. (In Russ.)
6 Il'ina N.K. Usmirenie svoenravnoi v komedii "Beshenye den'gi" (Shekspir i Ostrovskii) [The taming of the shrew in the comedy *Money to Burn* (Shakespeare and Ostrovsky)]. In: *Dukhovno-nravstvennye osnovy russkoi literatury: sb. nauch. st.* [Spiritual and moral foundations of Russian literature: collection of articles]. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2009, pp. 327–333. (In Russ.)
7 Ishchuk-Fadeeva N.I. "Korol' Lir" Shekspira i "Bankrut" A.N. Ostrovskogo: dva lika odnoi dramy [*King Lear* by Shakespeare and *The Bankrupt* by A.N. Ostrovsky: two facets of the same drama]. In: *Shchelykovskie chteniia 2007. A.N. Ostrovskii v kontekste mirovoi kul'tury: sb. statei* [Schelykovo Readings 2007. A.N. Ostrovsky in the context of

the world culture: collection of articles]. Kostroma, Avantitul Publ., 2008, pp. 191–203. (In Russ.)

8 Karpushkina L.A. Shekspirovskie motivy sorokovogo opusa. Ironicheskii podtekst v p'ese "Bespridannitsa" [Shakespearean motifs in the fortieth opus. Ironic subtext in the play *Without a Dowry*]. *Voprosy literatury,* 2016, no 2, pp. 157–170. (In Russ.)

9 Kotochigova E.R. Soavtory Ostrovskogo [Ostrovsky's co-authors]. In: *A.N. Ostrovskii, A.P. Chekhov i literaturnyi protsess XIX–XX vv.: sb. st. v pamiat' ob A.I. Reviakine* (*1900–1983*) [A.N. Ostrovsky, A.P. Chekhov, and the literary process of the 19th–20th centuries: collection of articles in memoriam of A.I. Reviakin]. Moscow, Intrada Publ., 2003, pp. 151–169. (In Russ.)

10 Levin Iu.D. O poslednei redaktsii perevoda A.N. Ostrovskogo "Usmirenie svoenravnoi" [On the last revision of A.N. Ostrovsky's translation of *The Taming of the Shrew*]. In: *Shekspir. Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1748–1962* [Shakespeare. Bibliography of Russian translations and studies in Russian. 1748–1962], comp. by I.M. Levidova. Moscow, Kniga Publ., 1964, pp. 564–566. (In Russ.)

11 Levin Iu.D. *Shekspir i russkaia literatura XIX veka* [Shakespeare and 19th century Russian literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 326 p. (In Russ.)

12 Morozov M.M. A.N. Ostrovskii — perevodchik Shekspira [A.N. Ostrovsky the translator of Shakespeare]. In: Morozov M.M. *Izbrannye stat'i i perevody* [Selected articles and translations]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1954, pp. 243–268. (In Russ.)

13 Obolenskaia Iu.L. A.N. Ostrovskii — perevodchik M. de Servantesa [A.N. Ostrovsky the translator of M. de Cervantes]. In: *A.N. Ostrovskii: materialy i issledovaniia: sb. nauch. tr.* [A.N. Ostrovsky: Materials and studies: proceedings]. Shuia, Shuia State Pedagogical University Publ., 2008, issue 2, pp. 157–165. (In Russ.)

14 Orlitskii Iu.B. "Shekspirovskaia" prozimetriia v russkoi dramaturgii XIX veka [Shakespearean prosimetry in the 19th Russian century drama]. In: *Shekspirovskie chteniia 2004: sb. statei* [Shakespeare Readings 2004: collection of articles]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 275–291. (In Russ.)

15 Ostrovskii A.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 16 t.* [Complete works: in 16 vols.]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1949–1953. (In Russ.)

16 Ostrovskii A.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 12 t.* [Complete works: in 12 vols.], ed. by G.I. Vladykin et al. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973–1980, vol. 9: *Perevody i peredelki (1865–1886)* [Translations and adaptations (1865–1886)], 1978. 662 p. (In Russ.)

17 *A.N. Ostrovskii v vospominaniiakh sovremennikov* [A.N. Ostrovsky in the memoirs of his contemporaries]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1966. 631 p. (In Russ.)

18 *A.N. Ostrovskii: entsiklopediia* [A.N. Ostrovsky: encyclopedia]. Kostroma, Kostromaizdat Publ.; Shuia, Shuia State Pedagogical University Publ., 2012. 657 p. (In Russ.)

19 Pis'ma M.N. Ostrovskogo k Ostrovskomu: stat'ia i publikatsiia I.S. Fridkinoi [M.N. Ostrovsky's letters to A.N. Ostrovsky: article and publication by I.S. Fridkina]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1974, vol. 88, book 1: A.N. Ostrovskii: Novye materialy i issledovaniia [A.N. Ostrovsky: newly acquired materials and recent studies], pp. 219–274. (In Russ.)

20 Fedotov A.S. Pis'ma M.N. Ostrovskogo A.N. Ostrovskomu: 1848–1849 gg. [M.N. Ostrovsky's letters to A.N. Ostrovsky. 1848–1849]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiia*, 2011, no 3, pp. 194–221. (In Russ.)

21 Freidenberg O.M. Tri siuzheta, ili semantika odnogo [Three plots or the semantics of one]. *Iazyk i literatura*, 1930, vol. 5, pp. 33–60. (In Russ.)

22 Shekspir V. Ukroshchenie stroptivoi [The Taming of the Shrew]. In: *Dramaticheskie sochineniia Shekspira: Per. s ang. N. Ketchera, vypravlennyi i popolnennyi po naidennomu Pen Koll'erom, staromu ekzempliaru in folio 1632 g.* [Dramatic works of Shakespeare: translated by N. Ketcher, revised and augmented according to the old copy of 1632 in folio found by J. Payne Collier]. 2nd ed., in 9 parts. Moscow, K. Soldatenkov, 1858–1879, part 4, 1864. Available at: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1864_ukroschenie_stroptivoy_oldorfo.shtml (Accessed 21 April 2019). (In Russ.).

23 Shekspir V. Ukroshchenie stroptivoi [The Taming of the Shrew, translated by M. Kuzmin], transl. by M. Kuzmin. In: Shekspir V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 8 t.* [Complete works: in 8 vols.], ed. by S.S. Dinamov, A.A. Smirnov. Moscow, Academia Publ., 1936–1949, vol. 2, 1937, pp. 1–129. (In Russ.)

24 Shekspir V. Ukroshchenie stroptivoi [The Taming of the Shrew], transl. by A.I. Kurosheva. In: Shekspir V. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1950. Available at: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_taming5.txt (Accessed 21 April 2019). (In Russ.)

25 Shekspir V. *Ukroshchenie stroptivoi: Novyi perevod Alekseia Kozlova* [The Taming of the Shrew: New translation by Alexey Kozlov]. [S.l.], Izdatel'skie resheniia Publ., 2017. 146 p. (In Russ.)

26 Shekspir U. Ukroshchenie stroptivoi [The Taming of the Shrew], transl. by P. Melkova. In: Shekspir U. *Polnoe sobranie sochinenii: v 8 t.* [Complete works: in 8 vols.], ed. by A. Smirnov, A. Anikst. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957–1960, vol. 2, 1958, pp. 181–294. (In Russ.)

27 Shekspir U. Usmirenie stroptivoi [The Taming of the Shrew], transl. by P. Gnedich. In: Shekspir U. *Sobranie sochinenii U. Shekspira, s portretom, ego biografiei i illiustratsiiami: v 2 t.* [Collected works of W. Shakespeare with a portrait, his biography and illustrations: in 2 vols.]. [Moscow], ROOSSA Publ., [200-?], vol. 1, pp. 371–443. (In Russ.)

28 *Shekspir i russkaia kul'tura* [Shakespeare and Russian culture], ed. by M.P. Alekseev. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1965. 823 p. (In Russ.)

29 Shtein A.L. Ostrovskii i mirovaia dramaturgiia [Ostrovsky and the world drama]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1974, vol. 88, book 1: *A.N. Ostrovskii: Novye issledovaniia i materialy* [A.N. Ostrovsky: newly acquired materials and recent studies], pp. 43–74. (In Russ.)

30 Eliot T.S. *Naznachenie poezii. Stat'i o literature* [The use of poetry. Essays on literature], transl. from English. Moscow, Sovershenstvo Publ.; Kiev, AirLand Publ., 1997. 350 p. (In Russ.)

31 Brunvand Jan H. The Folktale Origin of The Taming of the Shrew. *Shakespeare Quarterly*, 1966, vol. 17, no 4, pp. 345–359. (In English)

32 *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. by Geoffrey Bullough Vol. 1. Early Comedies. Poems. Romeo and Juliet. London, Routledge and Kegan Paul; New York, Columbia University Press, 1957. XX, 532 p. (In English)

33 [Shakespeare W.] *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies. Published according to the true Original Copies* [First Folio]. London, printed by Isaac Jaggard, and Ed. Blount, 1623. Available at: https://archive.org/details/mrvvilliamshakesooshak/page/n7 (Accessed 21 April 2019). (In English)

34 Shakespeare W. *The Taming of the Shrew*. Cambridge, Cambridge University Press, 1928. XXVII, 194 p. The Works of Shakespeare Series, ed. by Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson (In English)

35 Shakespeare W. *The Taming of the Shrew*, ed. by Brian Morris. London, New York, Methuen, 1981. XIV, 316 p. The Arden edition of the Works of William Shakespeare Series (In English)

36 Shakespeare W. *The Taming of the Shrew*, ed. by H[arold] J[ames] Oliver. Oxford, Oxford University Press, 1994. 248 p. (In English)

37 Shakespeare W. *The Taming of the Shrew*, ed. by Ann Thompson. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 2003. XIV, 198 p. The New Cambridge Shakespeare Series (In English)

УДК 82.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)

КАРТОГРАФИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К ФЕНОМЕНУ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВЯЧ. ИВАНОВА)

© 2020 г. С.В. Федотова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 23 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-38-65

Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-112-50153 «Экспансия»

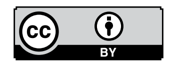
Аннотация: Предметом статьи является многоаспектное изучение русского символизма как одного из самых ярких направлений отечественной литературы XX в., определивших развитие модернизма в России. В контексте парадигмы метамодернизма рассмотрение современного состояния научной рефлексии о символизме представляется весьма актуальным. Концентрация внимания на фигуре Вячеслава Иванова, поэта-символиста, ведущего теоретика этого направления и религиозного мыслителя, обусловлена тем, что он играл важную роль в литературном процессе Серебряного века. Целью статьи является картография методологических подходов, характерных для современного ивановоВедения. Материалом исследования служит совокупность наиболее интересных иванововедческих работ, появившихся за последние десятилетия. Помимо традиционных филологических и критических подходов, возросло количество интерпретаций художественных и теоретических произведений Иванова с применением новых ракурсов рассмотрения его творческого наследия: философского, лингвофилософского, культурологического, религиозно-аксиологического, психоаналитического, герменевтического, интертекстуального, компаративистского и др.

Ключевые слова: русский символизм, Вяч. Иванов, иванововедение, критика, филология, теория литературы, картография методологических подходов, гуманитаристика, метамодернизм.

Информация об авторе: Светлана Владимировна Федотова — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9991-4966

E-mail: luica-th@yandex.ru

Для цитирования: *Федотова С.В.* Картография методологических подходов к феномену русского символизма (на примере творчества Вяч. Иванова) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 38–65. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-38-65



MAPPING OUT METHODOLOGICAL APPROACHES TO RUSSIAN SYMBOLISM (ON THE EXAMPLE OF VYACHESLAV IVANOV)

© 2020. S.V. Fedotova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 23, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This article was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no 19-112-50153 "Expansion".

Abstract: This article is a multidimensional study of Russian symbolism as one of the most prominent 20th century literary schools that had a major impact on the development of Russian modernism. The current state of art in the field of modernism is relevant in the context of the metamodern paradigm. The article specifically focuses on the figure of Vyacheslav Ivanov, symbolist poet, leading theoretician of this literary school, and religious thinker who played important role in the development of the so-called Silver Age in Russian literary history. The purpose of the article is to map out methodological approaches, representative of contemporary studies of Vyach. Ivanov. The study bears on the corpus of the most interesting works on Ivanov in the past decades. It demonstrates that besides traditional philological readings, there are a number of novel approaches to the poet's heritage based on philosophical, linguophilosophical, cultural, religious-axiological, psychoanalytic, hermeneutic, intertextual, or comparative perspective.

Keywords: Russian Symbolism, Vyacheslav Ivanov, Ivanov studies, criticism, philology, literary theory, cartography of methodological approaches, humanities, metamodernism.

Information about the author: Svetlana V. Fedotova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9991-4966

E-mail: lucia-th@yandex.ru

For citation: Fedotova S.V. Mapping out Methodological Approaches to Russian Symbolism (on the Example of Vyacheslav Ivanov). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 38–65. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-38-65

I

Если рассматривать кризис современной гуманитарной науки в свете теории научных революций, можно предположить, что мы присутствуем при смене культурной парадигмы: появление множества *спекулятивных и туманных теорий* (Т. Кун) — тому прямое подтверждение. Особенно популярна сегодня концепция *метамодернизма*, которая подразумевает парадигмальный поворот от эпистемологического скептицизма и радикального релятивизма постмодерна к «новой искренности», реализму и модернизму — короче говоря, к ностальгическим попыткам обновления наших представлений о природе реальности и сущности искусства.

Возвращение к модернизму на новом витке истории благоприятствует рассмотрению современного состояния научной рефлексии о русском символизме как одном из самых влиятельных направлений отечественной литературы и культуры XX в., который называют *Russische Moderne,* увязывая с европейским романтизмом [2, с. 9].

В этом контексте выдвижение на передний план Вячеслава Иванова выглядит вполне обоснованным. Уже М. Бахтин говорил о неоценимом значении Иванова как мыслителя, поэта и учителя, без которого русский символизм пошел бы по другому пути. Та же мысль — но в несколько ином ракурсе — проводится в новейшем исследовании, где Иванов выступает в качестве одного из создателей дискурса модернизма, языка его самосознания и самоописания. Ивановские же философско-эстетические идеи понимаются как «матрица», «на которую отчасти проецировались и в терминах которой во многом осмыслялись новые художественные практики революционной и пореволюционной эпохи» [46, с. 98].

Предлагаемая картография методологических подходов[1] к символизму Иванова нацелена прежде всего на их описание и определенную систематизацию, а не на рассмотрение этого литературного феномена как такового. Сознавая сложность поставленной задачи, связанную не только с необозримостью поля существующих на сегодня исследовательских интерпретаций, но и с многомерностью (не всегда отрефлексированной) их методологических установок, приходится смириться с тем, что предпринятая попытка окажется по необходимости схематичной и будет носить сугубо предварительный характер.

Хронологические рамки предлагаемого обзора — последние два десятилетия. Нижняя граница определяется работой Памелы Дэвидсон «Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995)» (1996), в которой проанализированы четыре этапа рецепции ивановского творчества. От появления Иванова в русской культуре порубежной эпохи до его вхождения в литературный канон как поэта, теоретика и идеолога символизма (1903–1924); вслед за периодом почти полного забвения в середине века, особенно на родине (1925–1961), намечается возвращение интереса к его наследию в западной и отечественной науке (1962–1985), после чего развертывается процесс бурного развития иванововедения (1986–1995) [9, т. 2, с. 552–569].

Общий вывод Дэвидсон таков: ни в прижизненных, ни в посмертных публикациях не было полностью осмыслено «замечательное постоянство взглядов и цельность духа Иванова», которое обнаруживается во всех его сочинениях. Современная филологическая мысль все еще далека от целостного понимания многогранного творчества и личности поэта, без которого невозможно сколько-нибудь полное представление о его месте как в европейской, так и в русской культуре. «Такова ирония истории литературы», что в посмертной судьбе Иванова, всегда стремившегося к синтезу и тонкому балансу между поэзией, философией и наукой, «столько фрагментарного» [9, т. 2, с. 569]. Замечание об «иронии истории литературы» дает повод повернуть обзор английской исследовательницы в методологическую плоскость и задуматься об установках не только обозреваемых авторов, но и самого обозревателя.

1 Данная установка опирается на идею «картографии дискурсов о литературе», выдвинутую С.Н. Зенкиным [21, с. 11–30].

Так, на втором этапе, предваряющем собственно научное изучение наследия Иванова, неслучайно выделяются работы Ольги Шор (Дешарт), Федора Степуна и Виктора Гофмана: в них можно увидеть герменевтико-феноменологический, феноменолого-культурологический и эстетико-стилистический методы, наиболее адекватные «предмету». Масштабное жизнеописание Иванова, подготовленное О. Дешарт для брюссельского собрания сочинений, относится к герменевтико-феноменологическому типу[2]. «Земной судьбы моей толмач» — так назвал поэт своего первого биографа, «совопросника» и верного друга, полагая, что она как никто другой знает и понимает всю его жизнь и все его творения. Степун дает целостное феноменологическое описание «глубокомысленного интуитивно-спекулятивного миросозерцания» Иванова, религиозного символизма и синтетического стиля его теоретических работ, освещенных лучом религиозно-философской мысли, которая «легко и естественно пронизывает все от искусства к политике ниспадающие планы современной культуры» [9, т. 1, с. 588]. По мысли Степуна, сущность русского модернизма, с присущим ему мистическим мировидением, нашла наиболее полное воплощение в символизме, «истинным основателем и глубоким теоретиком» которого был Иванов [40, с. 221]. Та же мысль лежит в основе очерка Гофмана «Язык символистов» (1937), представляющего первое в советской науке системное описание стилистических приемов поэтов символической школы во взаимосвязи с их метафизическими воззрениями (от мистико-религиозных до лингвоэстетических).

На следующем этапе становление иванововедения, разделенного на две ветви, российскую и зарубежную, идет в несколько разных направлениях. С начала 1960-х гг. в западной славистике начинается серьезное изучение философско-эстетических взглядов, теории символа и мифа, а также поэтики Иванова в контексте русской и европейской культуры. Здесь наблюдается широкий спектр методологических подходов: эстетический, проблемно-тематический, компаративистский, культурно-исторический (например, сопоставление мировоззрения и символистской поэзии Иванова с творчеством Данте как представителя средневековой католической традиции, а его эстетики — с теорией карнавала Бахтина и т. д.). В россий-

2 Классификацию типов биографизма см.: [38, с. 114–118].

ском иванововедении этого периода преобладающими являются архивные разыскания и публикации, но почти полностью отсутствуют обобщающие аналитические работы. Дэвидсон объясняет это стремлением российских исследователей избежать глубоко укоренившегося идеологического подхода, инерция которого отмечается, в частности, в статьях З. Минц, которая педалировала такие темы, как отношение поэта к революции 1905 г. или монархические тенденции в некоторых произведениях раннего периода. Отдельно подчеркивается значение стиховедческих работ М. Гаспарова.

На последнем этапе фиксируется сближение двух потоков, связанное с изменением общественно-политического строя в России. В это время резко увеличивается количество публикаций, посвященных Иванову, расширяется их тематика и проблематика, восстанавливаются биографические и культурно-исторические связи поэта с современниками на разных этапах его жизни и творчества. Тем не менее очевидно, что Дэвидсон не меняет своего мнения о диспропорции между объемом аналитических и фактографических работ в западной славистике и российской науке.

Здесь приходится отметить и наличие определенной асимметрии в самом обзоре, поскольку в нем опущены некоторые моменты, важные для нашей гипотетической карты. Прежде всего это относится к изучению модернизма в рамках структурализма в западной славистике и тартуско-московской семиотической школе. Так, в обзоре не упоминается фундаментальный труд А. Ханзена-Лёве о русском символизме как системе поэтических приемов, хотя первый том (1989) относится к обозреваемому периоду. Правда, он посвящен раннему, «декадентскому» этапу, но и здесь Иванову отводится значительное место. Во второй же части — «Мифопоэтический символизм» [44] — поэзия Иванова окажется в центре внимания исследователя наряду с произведениями «младших» символистов.

Точно так же «не замечаются» работы З. Минц о поэтике и мифопоэтике русского символизма, в которых сочетаются структурный и эволюционный подходы: кроме всего прочего, в них идет речь о таких доминантных характеристиках символизма, как *панэстетизм, неомифологизм* и *жизнетворчество*. Хотя Минц считала поэзию Иванова вполне традиционной, она видела в ее авторе идейного лидера, теоретика, разработавшего концептуальный и образный язык, который существенно определил «новое искусство» 1905–1907 гг. [32]. Интересно, что в самой концепции *неомифо-*

логизма, предложенной Минц, можно усмотреть «сублимацию» ивановской теории мифа[3]. То же самое может быть сказано о работах В. Топорова, который развивал теорию религиозно-обрядового происхождения трагедии и описывал архаические схемы мифологического мышления в поэтике Достоевского[4] в структурно-антропологическом ключе, с опорой на ивановские идеи. Добавим, наконец, что именно структурно-семиотическое прочтение жизни и творчества Иванова как единого текста, построенного на «тотальной семиотизации», семантическом контрапункте, антиномичности смысла, дается в глубокой аналитической статье А. Барзаха[5]. По-видимому, восходящий к формалистам структурно-семиотический подход оказался для Дэвидсон чуждым; между тем он до сих пор остается востребованным в качестве метаязыка научного анализа.

Второй, еще более важный момент состоит в том, что в обзоре присутствует М. Гаспаров, но «зияет своим отсутствием» С. Аверинцев. Статья Аверинцева «Поэзия Вячеслава Иванова», открывавшая первое издание стихотворений поэта в СССР (1976), как раз и была попыткой (по тем временам более чем успешной) дать целостное описание жизненного и творческого пути поэта. Кроме того, Аверинцев был самым проникновенным истолкователем религиозно-философской мысли и сложной системы символов Иванова, продолжая линию О. Дешарт и Ф. Степуна. Его синтетический метод «понимающей герменевтики», выходящей за рамки традиционной филологии, но соблюдающей все ее предметные требования (О. Седакова), избегает цеховой терминологии структуралистов, бахтинистов или постмодернистов. Подход Аверинцева нацелен на *понимание* поэта в рамках *инонауки*, требующей *иной рациональности* (не сциентистской по своей природе). Значение Аверинцева в иванововедении трудно игнорировать еще и потому, что во всех дискуссиях вокруг Иванова он всегда был на стороне мэтра, в то время как для Гаспарова Иванов-поэт был, по

3 См.: *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц) [9, т. 2, с. 122–131].

4 См.: *Плюханова М.* Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей [24, с. 103–130].

5 Ср. точное высказывание Барзаха о поэзии Иванова: «Тексты Иванова привлекательны, быть может, как раз тем, что не позволяют расслабиться, требуют непрекращающегося и вознаграждаемого усилия для высветления самой “смысловой материи”, усилия, которое и есть, в сущности, то самое переживание смысла, что для Иванова было, в конечном счете, тождественно с богочувствованием» [3, с. 29].

оценке Д. Магомедовой, скорее *антигероем.* Его символизм рассматривался ученым как мировоззрение, которое при точном научном анализе должно быть редуцировано, а стиль ивановской поэзии определялся, с риторической точки зрения, как «декларативно-программный», аллегорический [18, с. 295–296]. Иначе говоря, позитивистский подход Гаспарова и философско-филологическая установка Аверинцева прямо противоположны. Вместе с тем эти две тенденции, проявившиеся внутри отечественной науки о литературе, внешне непримиримые, по сути дополняют друг друга и равно необходимы для развития филологии[6].

С учетом этих добавлений к обзору Дэвидсон карта методологических подходов к освоению феномена символизма Иванова на протяжении XX в. приобрела определенные очертания. Противоположными полюсами на ней оказались «понимающая герменевтика» и структурализм. К этим пределам так или иначе стремятся: феноменолого-культурологический, философско-эстетический, эстетико-стилистический, проблемно-тематический, компаративный, идеологический, мифопоэтический, структурно-семиотический, стиховедческие и семантико-поэтические методы анализа. Особую нишу занимает академическое литературоведение, сосредоточенное собственно на истории литературы (архивных разысканиях, текстологии, реконструкции биографического и историко-литературного контекста).

Если принять во внимание «металингвистику» М. Бахтина, альтернативную лингвистической поэтике (структурализму), а также бахтинский «диалогизм», который в западной славистике, с легкой руки Ю. Кристевой, был истолкован как интертекстуальность (одно из базовых понятий постструктурализма), то конфигурацию всех вышеупомянутых подходов можно представить сквозь призму дихотомии сциентизма/«инонаучности»; такая оптика высвечивает оппозиции монологизма/диалогизма, объектности/субъектности, (интер)текстуальности/контекстуальности, фактологии/смыслопорождения и т. д.

Вообще говоря, после «эпистемологического анархизма», заявленного П. Фейерабендом в его знаменитой работе «Против метода. Очерк анархистской теории познания» (1965), любое рассуждение о строгости научной методологии выглядит сциентистским анахронизмом. Названные

6 См.: *Магомедова Д.М.* Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове [14, с. 677–683].

методологические подходы были критически переосмыслены в постструктурализме 1960–1980-х гг., основательно подорвавшем престиж научного познания. Тем не менее наука о литературе пока существует, хотя ее фундаментальные категории (литература, автор, реальность, читатель, язык, история, ценность) претерпели серьезные модификации под прицелом постструктуралистской и постмодернистской критики рациональности и метафизических («больших») нарративов. Это привело к размыванию общих представлений о специфике литературы и, соответственно, к усилению позиций плюрализма (или эклектизма) и междисциплинарного подхода к методологии ее изучения.

Примером последнего могут послужить работы А. Эткинда и И.П. Смирнова. В книгах Эткинда «Эрос невозможного: История психоанализа в России» (1993) и «Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века» (1995) эстетические идеи и мистико-эротические практики символистов рассматриваются сквозь призму психоаналитических концептов. Смирнов в книге «Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней» (1994) оперирует метаязыком, совмещающим терминологию психоанализа, логики, диахронической культурологии и постструктурализма. Культурный текст модернизма рассматривается здесь через фрейдистскую категорию невроза: психотип «старших» символистов, вслед за М. Нордау, определяется как истерический, «младших» — как обсессивный. Постсимволисты (футуристы) ожидаемо относятся к садистскому типу. Вопрос о том, насколько литература в рамках таких междисциплинарных проектов сохраняет свою идентичность, остается открытым. Однако очевидно, что в современной гуманитаристике происходят тектонические сдвиги.

2

Обратимся к последним двум десятилетиям иванововедения. В постсоветской России усиление «эпистемологического анархизма» происходило на фоне культурного взрыва, если воспользоваться метафорой Ю. Лотмана. Одну из самых серьезных проблем для исследователей русского модернизма в этот период представляло включение в научный дискурс «иррациональных» компонентов Серебряного века (философско-религиозного, мистического, оккультного характера). Обозначенные выше тенденции

сциентизма/«инонаучности» в целом и здесь сохраняют свои позиции, но и они меняются, отвечая на вызовы времени.

К полюсу сциентизма по-прежнему тяготеют академические исследования (текстологические, фактографические разыскания). В эту переломную эпоху усилиями историков литературы, архивистов и текстологов, издаются двусторонние переписки раннего, «досимволистского» Иванова, которые дают представление о становлении его характера, формировании научных и философских взглядов, круге его общения и чтения и т. д. [23; 25]. Появляются документальные хроники, имеющие огромное значение для воссоздания биографии Вяч. Иванова и его ближайших современников в России [5] и Европе [54].

Но интересно, что и академически ориентированные ученые расширили тематику исследований модернизма, создавая документированную основу для ранее неизвестных или табуированных тем, причем в разном ключе. Возьмем, к примеру, знаменитую петербургскую Башню Иванова. С одной стороны, она предстает как средоточие философско-эстетического диалога модернистов, по типу платоновских «симпосионов» (А. Шишкин) [48]. С другой — как центр их мистико-эротических экспериментов и оккультных увлечений (кружок «гафизитов», «тройственные» союзы, общение с оккультисткой А. Минцловой) (Н. Богомолов) [6]. Параллельно исследуются штейнерианские мотивы в поэзии и прозе Иванова 1907–1919 гг. (Г. Обатнин) [34]. Совершенно в ином ключе прозвучала эта тема в книге С. Аверинцева, написанной в жанре интеллектуальной биографии поэта, в которой реконструируется непростой, но, безусловно, христианский духовный путь Иванова. Оккультные интересы трактуются здесь как короткий период духовных блужданий, свойственных синкретической модернистской культуре [1][7].

В противоречивости феномена Вячеслава Великолепного сомневаться не приходится. Именно поэтому здесь одинаково правомерны и историко-литературный, и фактографический, и текстуальный, и философско-филологический подходы: дополняя друг друга, они могут дать адекватное представление о «разноречиях и связности» мысли Иванова. К сожалению,

7 Ср. критическую оценку книги Аверинцева В. Кантором, с итоговым выводом которого согласился бы и сам автор: приобщаясь к творчеству Иванова, «входя в его жизнь, мы приобщаемся к одной из самых проблемных страниц в истории русской культуры» [26, с. 343].

во многих современных публикациях названные фактографические разыскания и целостные концептуальные исследования воспринимаются не в модусе взаимодополнительности, а как «последняя правда», с одной стороны, и как «апологетический миф», с другой.

Вместе с тем в этот период возрос интерес и к вопросу о месте Иванова в русской религиозной философии. К нему чаще подходили с точки зрения выявления творческих и личностных взаимоотношений с П. Флоренским, С. Булгаковым, Н. Бердяевым, В. Эрном, Л. Шестовым и др. В таком же ракурсе, хотя и в более аналитическом модусе, расширялись представления о соотношении ивановского символизма и ницшеанства с метафизикой всеединства и софиологией Вл. Соловьева, а также с имяславием и теорией М. Бахтина. Преобладающими до сих пор остаются тематические и аксиологические аспекты сопоставления, а не концептуальный сравнительный анализ символизма Иванова и русских философов, так или иначе испытавших на себе его влияние.

В 2010-е гг. появляется ряд исследований, в которых предпринимаются попытки найти адекватные подходы к символизму Иванова, исходя из имманентных законов его поэтической и философской мысли. Здесь прежде всего отметим новаторские лингвофилософские работы Людмилы Гоготишвили. Она рассматривала ту линию символизма, зачинателем которой был Вяч. Иванов, а завершителем — А. Лосев, на фоне острых дискуссий начала прошлого века о языке и сознании, о смысле и формах его выражения в контексте противостояния двух направлений европейской философии — неокантианства и феноменологии. В таком ракурсе русский символизм и имяславие представляют интерес прежде всего своими интеллектуальными «техниками», которые требуют адекватной рецепции в современной гуманитарной мысли [20]. К ним относятся механизмы непрямого (символического) выражения в сознании и языке созерцаемого эйдетического (чистого) смысла. Влияние предикативной теории символа Иванова, которую Гоготишвили обосновала в качестве «антиномического принципа» его мифологического символизма, было ею концептуально выявлено — в феноменологическом ключе — в философии языка Лосева и концепции *двуголосого слова* Бахтина [19].

Практически одновременно с книгой Гоготишвили выходит в свет монография Роберта Бёрда “The Russian Prospero: The Creative Universe of

Viacheslav Ivanov”. Основная ее задача — дать целостную интерпретацию ивановской креативности (во всех ее аспектах), а также определить, в чем она перекликается с современным гуманитарным дискурсом. Англо-американский ученый уверен, что его подход к Иванову может быть полезен и для понимания любого другого представителя Серебряного века, поскольку поэт был «образцовым модернистом» (“consummate modernist”). Суть этого комплексного подхода заключается в выборе адекватных методов рассмотрения отдельных аспектов творчества (динамического, мифопоэтического, интеллектуального конструирования). В историософской и эстетической эссеистике Иванова Бёрд видит эффективную герменевтическую теорию, коррелирующую с философской герменевтикой Поля Рикёра; она и становится «инструментом» бёрдовской интерпретации творчества поэта-символиста [51].

В этой связи отметим появившиеся тогда же работы западных славистов, по-разному развивающих «инонаучный» (в широком смысле — герменевтический) подход к русскому модернизму в целом и наследию Иванова в частности. Единство герменевтики Слова — герменевтики Культуры — герменевтики Духа системно изучает польский ученый А. Дудек, реконструируя целостную (теологическую) систему культурологических взглядов поэта-символиста в широком европейском контексте [53]. М. Цимборска-Лебода, соотечественница Дудека, рассматривает концепцию Эроса как философско-антропологическую категорию и связующий принцип построения текстов Иванова, максимально расширяя поле компаративистского анализа (Платон, блаж. Августин, неоплатоники М. Бубер, П. Клодель, К. Юнг, М. Бахтин, Э. Левинас, П. Тиллих) [45]. Л. Силард выстраивает другую генеалогическую линию: итальянский гуманизм, немецкий романтизм и русский символизм — все они связаны интересом к тайному знанию (герметизму), или эзотерической метафизике. При таком подходе Иванов выступает центральной фигурой не только как предмет изучения, но и как теоретик герменевтического метода, которому следует венгерская исследовательница [39].

С других позиций написан фундаментальный труд Ф. Вестбрука, посвященный критическому анализу филологических и философских истоков ивановского учения о Дионисе и трагедии. Нидерландский ученый приходит к следующим выводам: филологические исследования Иванова, со-

ставляющие один из важнейших элементов его творчества, в целом нельзя считать исключительно научными работами. Они свидетельствуют о личных религиозно-философских исканиях автора и являются любопытными слепками духовного климата рубежа двух столетий, с присущим ему стремлением найти выход из общего культурного кризиса (на религиозном, социально-политическом, нравственном, эстетическом уровнях). Несмотря на обстоятельные занятия филологией, Иванов в первую очередь — религиозный мыслитель. В основе его философии лежит идея страдающего бога, в которой органически сливаются хтоническая и мистическая Эллада, евангельская надежда на воскресение, немецкий романтизм и русская духовная философия. Если бы дионисийские исследования Иванова своевременно вступили в международную научную дискуссию прошлого века, их ожидала бы та же критика и хвала, которыми было встречено «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше [8, с. 267–274].

Магистральной линией отечественной науки в это время остается расширение источниковедческой базы иванововедения, сравнительно-исторические и биографические исследования, посвященные реконструкции взаимоотношений Иванова с современниками. Как правило, они строятся по типу «Иванов и имярек» в контексте философских и литературных дискуссий, сближений и противодействий, а также житейских и профессиональных связей. Многое сделано в выявлении роли Иванова в художественном самоопределении постсимволистов (акмеистов и футуристов). Перспективным направлением остается контекстуальный анализ, нацеленный на освещение комплекса идей Иванова, которые преломились в театральных, музыкальных, художественных проектах дореволюционного периода и в первые годы советской власти (особенно в зарождающейся теории отечественного киноискусства)[8].

Благодаря введению в научный оборот огромного пласта неизвестных ранее биографических, мемуарных и эпистолярных материалов воссоздана подробная фактографическая и литературно-историческая картина русского модернизма в целом и развития символистского движения в частности. Для создания летописи жизни и творчества мэтра символизма, необходимость которой давно «созрела», большое значение имеют работы

8 Подробнее обзор исследований по разнообразной тематике см.: [43].

Н. Котрелева, Н Богомолова, М. Вахтеля, А. Лаврова, Г. Обатнина, А. Соболева, А. Шишкина, Е. Глуховой и многих других.

Несомненным достижением академического литературоведения последнего периода является издание первого тома собрания сочинений Вячеслава Иванова, который включает в себя сборник его философских, эстетических и критических статей «По Звездам» (1909) [22]. Том состоит из двух книг: «Тексты» и «Примечания», причем вторая намного объемнее. Основную проблему комментирования текстов участники проекта (К. Кумпан, Г. Обатнин, А. Соболев и др.) видели в специфически ивановском типе «реминисцентной полифонии», выделяющей поэта даже на фоне общеизвестного «цитатного полигенетизма» символистов.

Параллельно развивается линия интерпретаций сочинений самого поэта, с привлечением новых — генерализующих и спецификаторских — ракурсов анализа, включая философские, культурологические, религиозные, мистические. Иными словами, традиционное литературоведение все активнее задействует философский дискурс для того, чтобы найти адекватный для описываемого феномена терминологический аппарат. С этой же целью привлекаются альтернативные подходы к изучению литературы, актуальные для западноевропейской мысли (ритуально-мифологический, феноменологический, герменевтический, а также постструктуралистский и деконструктивистский), которые могут сочетаться в разных конфигурациях.

Эти научные усилия нашли отражение в немалом количестве сборников научных статей [4; 10–17; 24], в том числе фестшрифтов, посвященных виднейшим специалистам в области русского модернизма [33; 36; 37; 52], в которых представлены как архивные материалы, так и исследования. Значительно расширилась тематика и проблематика изучения творчества поэта, варьируются методы осмысления эстетики и теории символизма. Нельзя не отметить здесь концептуальную работу К. Исупова об эстетике новой архаики в русском модернизме [9, т. 2, с. 570–600]. Отдельного внимания заслуживает освоение концепции дионисийского мифа и трагедии. См., например, разнообразные по методологии исследования (генетические, интертекстуальные, рецептивные), посвященные историко-религиозным и философским основаниям ивановской концепции дионисийства и ее проекциям в художественной и жизненной практике [15]. Большой интерес представляют обобщающие концептуальные подходы к освоению литера-

турно-критических работ Иванова, прежде всего о Достоевском [27; 47]. Появляются исследования, рассматривающие теории Иванова в контексте становления исторической поэтики [41], рецепцию Ивановым идей А. Веселовского [29], его взаимоотношения с формалистами [11, с. 412–432; 31; 35; 50]. Внимание к поэзии Иванова — ее стилистическому своеобразию, жанровой структуре, основным мотивам, системе символов, мистическим, литургическим дискурсам, стиховедческим, а также переводческим аспектам — несомненно возросло. Особенно привлекательна для исследователей мифопоэтика Иванова. В качестве примера остановимся на двух работах.

Для В. Полонского, рассматривающего динамику жанра в русской литературе конца XIX — начала XX в., ивановская мелопея «Человек» является образцом мифопоэтизации, доведенной до логического предела своих формальных возможностей (в аспекте движения к синкретизму художественных форм и поисков выхода из их эстетической замкнутости к слиянию с ритуальным модусом словесного акта) [38, с. 76–81]. С. Титаренко видит в мифопоэтике Иванова уникальную индивидуально-авторскую стратегию, организующую все уровни и грани творчества и жизни поэта-символиста. Противоречивостью феномена Вяч. Иванова обусловлена, надо думать, и многоаспектность исследования, и комбинация самых разных методов, трудносовместимых между собой: культурно-исторического, функционально-генетического, ритуально-мифологического, психоаналитического, структурно-семиотического (Ханзен-Лёве), герменевтического (Аверинцев), интертекстуального, интермедиального. Кроме того, в работе Титаренко произведен анализ онтологических оснований мифопоэтики Вяч. Иванова, связанных с рецепцией философско-символических систем Платона, Августина, Шеллинга, Ницше, Вл. Соловьева, идей мистического христианства и гностико-герметической эзотерической традиции и т. д. [42]. Это исследование весьма показательно в плане размывания оппозиции сциентизма и «инонауки».

Особого разговора заслуживает интертекстуальный подход: он активно задействован при выявлении традиций и конкретных авторов, повлиявших на становление системы философско-эстетических взглядов и поэтического языка Иванова — уже современники видели в его сочинениях «александрийство» и «очарование отраженных культур» (Бердяев). Хотя интертекстуальный анализ стал мейнстримом иванововедения, сама ин-

тертекстуальность понимается по-разному: скажем так, в конструктивном и деструктивном модусе.

Аверинцев, например, объяснял «стратегию цитаты» у Иванова укорененностью поэта в мировой культуре, его верой в личностно-субстанциональное единство всего человеческого рода, ясно выраженное в мелопее «Человек». Отсюда свойственное поэту свободное совмещение разных языковых и культурных явлений, органичное для филолога-классика и полиглота. Ключом к миру Иванова, с этой точки зрения, должна быть не постструктуралистская интертекстуальность, а экзегетика, восходящая к библейской традиции толкования сверхтекста [9, т. 2, с. 5–14; 10, с. 11–26]. Для оппонентов цитатная плотность ивановских работ свидетельствует не столько о цельности мировоззрения и интеллектуальном кругозоре, сколько о начитанности мэтра и эклектичности его познаний, в том числе в области эзотерики, которые прагматично конструировались поэтом для создания «специфического магического образа автора — той культурной маски, в которой Иванов <...> выступал перед своими современниками» [33, с. 529].

В этом противостоянии прослеживаются — условно — промодернистская (проивановская) и постмодернистская (антиивановская) позиции, которые противоположны по критерию признания/отрицания подлинности референта символического искусства — той самой “realiora”, которую постоянно утверждал поэт. В первом случае задействована «понимающая герменевтика», во втором — интертекстуальность и деконструкция. Создавая определенную интригу вокруг подлинности/фикциональности религиозно-мистической составляющей философско-эстетических взглядов Иванова, они обнажают неотъемлемые установки, определяющие методологические подходы исследователей.

В этом же диапазоне разворачиваются работы, в которых тематизируются герметические, орфические, гностические, каббалистические, масонские, розенкрейцеровские и прочие мотивы у писателей Серебряного века, обнаруженные — на основе интертекстуальных совпадений — поднаторевшими в области эзотерики авторами. Довольно быстро сформировался современный научно-популярный дискурс, характерный для неопозитивистского и атеистическо-гуманистического сознания гуманитариев постсоветской эпохи. В результате вопрос о роли различных «эзотериче-

ских» традиций в мировоззрении и творчестве Вяч. Иванова, как совершенно точно замечает В. Рудич, оказался беспросветно «запутанным», поскольку сама «тема сделалась предметом дебатов, чреватых упрощениями и передержками» [9, т. 2, с. 528–533].

На этом фоне выгодно отличается книга А. Эткинда «Хлыст: Секты, литература и революция», в которой на основе продуманной методологии дается альтернативная история русского модернизма. Автор вписывает его в сектантское движение, совмещая новый историзм, постструктуралистскую филологию, психоанализ и религиоведение. Такой междисциплинарный подход предполагает интерференцию литературных текстов и текстов жизни, позволяет в высказываниях модернистов находить «сектантский интертекст» и связывать его с определенными жизненными практиками девиантного характера. В результате создается увлекательный историко-культурный нарратив, в котором эстетические и жизнетворческие проекты символистов представляются почти неотличимыми от сектантских установок. Первым в этом ряду оказывается, конечно, теоретик религиозного символизма, проповедник дионисийства, русской идеи и «всенародного искусства». Согласно Эткинду, утопическая мысль Иванова, оперирующая категориями оргийного экстаза и мистической общинности (соборности), «радикальна и эротична» [49, с. 176]: она оказала определяющее влияние на «хлыстовствующий» дискурс эпохи, вплоть до концепции карнавала у Бахтина.

Несмотря на явную тенденциозность, «история по Эткинду» отличается свежим взглядом и серьезной аналитикой. Неудивительно, что она стала аксиоматичной для отдельных исследователей, интересующихся феноменом символизма главным образом в религиозно-аксиологическом ракурсе. Так, в показательной работе Н. Бонецкой с многообещающим названием «Дух Серебряного века (феноменология эпохи)», модернизм предстал как *идейная революция,* разрушающая традиционное православие, а все его ведущие представители — как еретики, создатели новой религии. «После “Хлыста” феномен “Башни” можно только уточнять», — утверждает автор, не жалеющий сил для того, чтобы «разоблачить» «хлыстовскую природу ивановского религиозного проекта». Достаточно сказать, что Иванов предстает на этом «суде» «главой сатанинской секты», а его Башня — «языческим капищем». При этом автор далек от понимания проблематики сим-

волизма, не скрывая своей идиосинкразии к «этим самым “символам”» и «пресловутой символистской эстетике» [7, с. 301–407][9].

Излишне говорить о прямолинейной идеологичности такого подхода. Тем более он уже подвергся критике, в том числе и с тех же аксиологических позиций. Правда, в эссе Т. Кошемчук попытка «защитить» Иванова оборачивается новыми вердиктами. Бонецкая обвиняется в «огульном осуждении» и «вранье». Иванововедение трижды виновно: 1) в «полной “научной” описательной открытости в биографических деталях при отсутствии какой бы то ни было аксиологии»; 2) в наличии явного крена исследований в интертекстуальность и мифопоэтику; 3) в создании атмосферы «неприкосновенности» вокруг образа Вяч. Иванова, в чем Аверинцев сыграл ведущую роль. Сочувственно критик относится только к О. Шор: ей пришлось сильно «отлакировать» биографию поэта, умолчать о многих драматических моментах как его собственной судьбы, так и его близких. Восполняя эти «умолчания», автор выходит на «самую глубокую драму жизни Иванова — отказ Рудольфа Штейнера от встречи с ним». Таким образом, в этой версии аксиологического подхода духовный путь поэта оценивается с православно-антропософской (!) точки зрения. Такая установка прочитывается в реплике о том, что в Иванове «кажется, могло бы соединиться с христианством православным и католическим — христианство антропософии» [28]. Это «кажется» многое объясняет в методологии автора, выходящего в сферу зыбких рассуждений о духовном пути поэта, минуя его поэтическое творчество.

Напротив, предельно внимателен к ивановскому тексту Й. Люцканов, который деконструирует «Повесть о Светомире царевиче» любопытным образом — в духе методологии постколониальных исследований. Болгарский ученый считает перспективной свою ориентацию на геокультурологию и геопоэтику. Анализируя одно из самых загадочных произведений Иванова с точки зрения «географии культуры», Люцканов производит критику многочисленных источников, определяющих пространственную топику «Повести...», и приходит к довольно неожиданному выводу: в ней

9 Ср. характерное высказывание: «Не сектантски-замкнутый, но всероссийский, а может быть и всемирный “дифирамб”, кровавая трагедия или хлыстовская оргия — вот сокровенная цель Иванова. Революционные учения Маркса и Ленина — не что иное, как буржуазно-гуманистическое благодушие» [7, с. 331].

присутствует сознательно выстроенная автором «стратегия ориентализма (в смысле Э. Саида) в масштабе христианской вселенной» [30, с. 212]. Речь идет о «монологическом» эллиноцентризме Иванова, который был привит им к культурной мысли России на рубеже XIX–XX вв., закрывая ей доступ к собственным истокам (Византии, ближневосточному христианству). В «Светомире» отмечается поворот от греко-римского дискурса к византийскому. Однако, согласно Люцканову, Иванов и здесь остается европоцентристом, игнорируя сопредельный Византии ареал христианского Востока, обходя «молчанием миры сирийского (шире: семитического, южнокавказского, иранского, а также коптского и эфиопского) христианства, но вместе с тем тонко присваивая знаковый культурный капитал части как раз этого мира» [30, с. 212]. Поскольку статья имеет подзаголовок «Предварительные замечания», можно ожидать, что дискуссионный вопрос об «ориентализме» Иванова получит дальнейшее развитие.

Впрочем, идея Люцканова отчасти находит подтверждение в содержательной книге И. Шевеленко, написанной в русле культурных исследований (cultural studies). Американская исследовательница концентрируется на дискурсивно-аналитическом выявлении роли модернистской эстетики в формировании русского «национального проекта» позднего имперского периода (до 1914 г.). Ивановская теория мифотворческого символизма, по мысли Шевеленко, стала двигателем смены культурной парадигмы: она предлагала самую «стройную программу инструментализации архаического как орудия культурной трансформации в руках современного художника» [46, с. 110]. Автором — в концептуальном ключе — выстраиваются этапы рецепции и реинтерпретации мифотворческой доктрины Иванова, больше всего повлиявшей на футуристов, но в целом захватившей дискурс не только литературной, но и художественной, театральной и музыкальной критики русского модернизма. В рассуждениях Шевеленко о телеологии русской нации в терминах «всемирного дела» и «вселенского служения» (по модели Рима), предложенной Ивановым в статье «О русской идее» [46, с. 106–108], Люцканов, вероятно, нашел бы дополнительные аргументы в поддержку своей концепции «ориентализма» поэта.

Возвращаясь от междисциплинарных исследований к историко-литературным, необходимо отметить, что в иванововедении на смену первоначальному бурному расцвету приходит период стабилизации и нараста-

ния критической саморефлексии. Все чаще звучат голоса, призывающие к переосмыслению базовых методов, о которых у нас шла речь. Так, Д. Магомедова выдвигает в качестве методологического ключа к пониманию символистской поэтики Иванова категорию «конвергентности», системно раскрывающую идею глубинного единства различных культур. Г. Обатнин рассматривает историю текста как метод его анализа, а Л. Силард развивает идею многомерной герменевтики как наиболее адекватного метода понимания ивановских произведений, поскольку он обеспечивает постепенное восхождение читателя от «материи» текста к его ноуменальным смыслам. Интертекстуальности как беспредметной игре и тривиальным поискам цитатных совпадений Д. Мицкевич противопоставляет задачу целостного описания ивановского творчества с опорой на системообразующие принципы синхронности и релевантности интертекстуальных пластов, позволяющие за необычным языком и философско-религиозной сложностью увидеть подлинный духовный опыт поэта[10].

Подведем итоги. В гуманитарной науке последних двух десятилетий феномен символизма Иванова осваивается с помощью самых разных научных и *инонаучных* подходов. Исследователи избегают методологического монизма, предпочитая (зачастую интуитивно) комплексные (плюралистические) сочетания методик, направленных на разные аспекты творчества поэта-символиста; они чутко реагируют на модные научные тренды, не всегда рефлексируя по поводу их целесообразности и эклектичности. С другой стороны, усиливаются идеологические и аксиологические подходы, игнорирующие своеобразие символической поэзии, но пристрастно гипертрофирующие некоторые биографические сюжеты (особенно связанные с парарелигиозными и эротическими мотивами). В рамках междисциплинарных исследований литература явно меняет свою специфику: она выступает в роли дискурсивных практик эпохи или служит иллюстративным материалом для определенных интерпретаций истории и культуры, нередко тенденциозных, но эвристичных именно в силу своей «инаковости».

Как это ни парадоксально, но, при всей высокой степени изученности биографии и творчества Вячеслава Иванова, он по-прежнему остается

10 Статьи названных авторов см.: [24].

загадкой[11]. По сути, карта методологических подходов к феномену символизма напоминает скорее живой глобус из сна Пьера Безухова. Все на ней движется, реагируя на появление новых исследовательских стратегий и установок, — не только тех, которые мы попытались схематично описать, но и пока неведомых науке.

Список литературы

1 *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002. 167 с.

2 *Аверинцев С.С.* Культура русского символизма в мировом контексте: К постановке вопроса // Антропология культуры. М.: Вердана, 2004. Вып. 2. С. 9–22.

3 *Барзах А.Е.* Материя смысла // Иванов Вячеслав. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. С. 5–64.

4 Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: СПбГУ, 2006. 384 с.

5 *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2009. 286 с.

6 *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. 560 с.

7 *Бонецкая Н.К.* Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: ЦГИ, 2016. 720 с.

8 *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам, 2007. 312 с.

9 Вяч. Иванов: pro et contra, антология: в 2 т. Т. 1. СПб.: РХГА, 2016. 996 с. Т. 2. СПб.: ЦСО. 960 с.

10 Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: мат-лы межд. науч. конф. 9–11 сентября 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers, 2002. 328 с.

11 Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. 488 с.

12 Вячеслав Иванов. Между Святым Писанием и поэзией // Europa Orientalis. Вып. XXI: в 2 ч. Salerno: Università di Salerno, 2002. Ч. I. 413 с. Ч. II. 398 с.

13 Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. 348 с.

14 Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. 840 с.

11 Во всяком случае, последняя международная конференция (Иерусалим, 2019), приуроченная к 70-летию со дня смерти поэта, так и называлась — “Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism”.

15 Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб.: РХГА, 2016. Вып. 2. 512 с.
16 Вячеслав Иванов: исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Вып. 3. 480 с.
17 Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. 392 с.
18 *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. С. 286–304.
19 *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянской культуры, 2006. 720 с.
20 *Гоготишвили Л.А.* Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература: сб. в честь С.Г. Бочарова. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 148–175.
21 *Зенкин С.Н.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. 368 с.
22 Иванов Вяч. По Звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы: в 2 кн. СПб: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. Кн. I: Тексты. 432 с. Кн. II: Примечания. 672 с.
23 Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894–1903: в 2 т. М.: НЛО, 2009. Т. 1. 753 с. Т. 2. 569 с.
24 Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Салерно, 2017. 416 с.
25 История и поэзия: переписка И.М. Гревса и Вяч. Иванова. М.: РОССПЭН, 2006. 448 с.
26 *Кантор В.К.* Перед лицом русской истории XX столетия (Сергей Аверинцев и Вячеслав Иванов) // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 331–343.
27 *Келдыш В.А.* Наследие Ф.М. Достоевского в философской и литературно-критической мысли Серебряного века русской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 280 с.
28 *Кошемчук Т.А.* «Третья жизнь» Вяч. Иванова: История с умолчаниями, оправданиями и обвинениями // Крымский архив. 2015. № 2 (17). С. 128–153.
29 *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // ОПОЯЗ.RU. URL: http://www.opojaz.ru/ivanov/lappo-danilevsky.html (дата обращения: 02.04.20).
30 *Люцканов Й.* География культуры у Вячеслава Иванова: недовоплощенность Византии и неслышимость христианского Востока как недействительность диалогизма // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: пространство диалога. Новосибирск, 2014. С. 205–223.
31 *Магомедова Д.М.* Теория символа в трудах В.М. Жирмунского // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: НЛО, 2017. С. 155–161.
32 *Минц З.Г.* Блок и русский символизм: в 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. 478 с.

33 На рубеже двух столетий: сб. статей в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО, 2009. 848 с.
34 *Обатнин Г.В.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М.: НЛО, 2000. 240 с.
35 *Обатнин Г.В., Постоутенко К.Ю.* Вячеслав Иванов и формальный метод (материалы к теме) // Русская литература. 1992. № 1. С. 180–187.
36 Окно из Европы. К 80-летию Жоржа Нива. М.: Три квадрата, 2017. 848 с.
37 От Кибирова до Пушкина: сб. в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М.: НЛО, 2011. 768 с.
38 *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.
39 *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
40 *Степун Ф.А.* Вячеслав Иванов // *Степун Ф.А.* Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб.: Владимир Даль. 2012. С. 221–300.
41 *Тамарченко Н.Д.* М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский и Вяч. Иванов: теория романа и его историческая поэтика // Новый филологический вестник. 2007. № 2 (5). С. 34–48.
42 *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб.: Петрополис, 2012. 654 с.
43 *Федотова С.В.* Ora e Sempre, или о современном состоянии иванововедения // Studi Slavistici. 2019. T. XVI. № 1. С. 217–235.
44 *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
45 *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М.: Водолей Publishers, 2004. 256 с.
46 *Шевеленко И.Д.* Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017. 336 с.
47 *Шишкин А.Б.* Вячеслав Иванов и открытие Достоевского в XX веке // Вяч. Иванов. Достоевский: трагедия — миф — мистика. СПб., 2018 (препринт). С. 7–20.
48 *Шишкин А.Б.* Символисты на Башне // Философия. Литература. Искусство. Андрей Белый — Вяч. Иванов — Александр Скрябин. М.: РОССПЭН, 2013. С. 305–340.
49 *Эткинд А.М.* Хлыст. Секты, литература и революция. 3-е изд. М.: НЛО, 2019. 648 с.
50 *Эткинд Е.Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX в. СПб.: Максима, 1996. 568 с.
51 *Bird R.* The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. Wisconsin, 2006. 310 p.
52 Donum homini universali: сб. статей в честь 70-летия Н.В. Котрелева. М.: ОГИ, 2011. 424 с.

53 *Dudek A.* Wizja kultury w twórczości Wiaczeslava Iwanowa. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu jagellońskiego, 2000. 271 s.
54 Vjačeslav Ivanov und seine deutschsprachigen Verleger: Eine Chronik in Briefen. Hrsg. v. M. Wachtel, Ph. Gleissner. Wien: Peter Lang, 2019. 376 s.

References

1 Averintsev S.S. *"Skvoreshnits vol'nykh grazhdanin...". Viacheslav Ivanov: put' poeta mezhdu mirami* ["Free citizen of starling houses...": Vyacheslav Ivanov: the poet's path between the worlds]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2001. 167 p. (In Russ.)
2 Averintsev S.S. Kul'tura russkogo simvolizma v mirovom kontekste: K postanovke voprosa [The culture of Russian Symbolism in the global context: Posing a question]. In: *Antropologiia kul'tury*. Moscow, Verdana Publ., 2004, issue 2, pp. 9–22. (In Russ.)
3 Barzakh A.E. Materiia smysla [The matter of meaning]. In: Viacheslav Ivanov. *Stikhotvoreniia. Poemy. Tragediia* [Poems. Long poems. Tragedy]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995, pp. 5–64. (In Russ.)
4 *Bashnia Viacheslava Ivanova i kul'tura Serebrianogo veka* [Vyacheslav Ivanov's tower and the Silver Age culture]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2006. 384 p. (In Russ.)
5 Bogomolov N.A. *Viacheslav Ivanov v 1903–1907 godakh: Dokumental'nye khroniki* [Vyacheslav Ivanov in 1903–1907: Documentary chronicles]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi Publ.; Intrada Publ., 2009. 286 p. (In Russ.)
6 Bogomolov N.A. *Russkaia literatura nachala XX veka i okkul'tizm* [Russian literature at the beginning of the 20th century and occultism]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1999. 560 p. (In Russ.)
7 Bonetskaia N.K. *Dukh Serebrianogo veka (fenomenologiia epokhi)* [The spirit of the Silver Age (phenomenology of the era)]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 720 p. (In Russ.)
8 Vestbruk F. *Dionis i dionisiiskaia tragediia. Viacheslav Ivanov: filologicheskie i filosofskie idei o dionisiistve* [Dionysus and the Dionysian tragedy. Vyacheslav Ivanov: philological and philosophical ideas about Dionysianism]. Amsterdam, 2007. 312 p. (In Russ.)
9 *Viach. Ivanov: pro et contra, antologiia: v 2 t.* [Vyach. Ivanov: pro et contra, anthology: in 2 vols.]. St. Petersburg, Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademiia Publ., 2016. Vol. 1. 996 p.; St. Petersburg, Education Promotion Center Publ., 2016. Vol. 2. 960 p. (In Russ.)
10 *Viacheslav Ivanov — Peterburg — mirovaia kul'tura: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 9–11 sentiabria 2002 g* [Vyacheslav Ivanov — Petersburg — world culture. Proceedings of international conference 9–11 September 2002]. Tomsk, Moscow, Vodolei Publishers, 2002. 328 p. (In Russ.)

11 *Viacheslav Ivanov. Arkhivnye materialy i issledovaniia* [Vyacheslav Ivanov. Archival materials and research]. Moscow, Russkie slovari Publ., 1999. 488 p. (In Russ.)
12 Viacheslav Ivanov. Mezhdu Sviatym Pisaniem i poeziei [Vyacheslav Ivanov. Between the Holy Scripture and poetry]. *Europa Orientalis.* Issue XXI. In 2 vols. Salerno: Università di Salerno Publ., 2002. Vol. I. 413 p. Vol. II. 398 p. (In Russ.)
13 *Viacheslav Ivanov — tvorchestvo i sud'ba: K 135-letiiu so dnia rozhdeniia* [Vyacheslav Ivanov. Creativity and Fate. On the 135th anniversary]. Moscow, Nauka Publ., 2002. 348 p. (In Russ.)
14 *Viacheslav Ivanov: issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: research and materials]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2010. Issue 1. 840 p. (In Russ.)
15 *Viacheslav Ivanov: issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: research and materials]. St. Petersburg, Russkaia Khristianskaia Gumanitarnaia Akademiia Publ., 2016. Issue 2. 512 p. (In Russ.)
16 *Viacheslav Ivanov: issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: research and materials]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. Issue 3. 480 p. (In Russ.)
17 *Viacheslav Ivanov: Materialy i issledovaniia* [Vyacheslav Ivanov: Materials and research]. Moscow, Nasledie Publ., 1996. 392 p. (In Russ.)
18 Gasparov M.L. Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma [The antinomianism of the poetics of Russian modernism]. In: Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i* [Selected works]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1995, pp. 286–304. (In Russ.)
19 Gogotishvili L.A. *Nepriamoe govorenie* [Indirect speaking]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2006. 720 p. (In Russ.)
20 Gogotishvili L.A. Retseptsiia simvolizma v gumanitarnykh naukakh (lingvofilosofskii aspekt) [The reception of symbolism in the humanities (linguophilosophical aspect)]. In: *Literaturovedenie kak literatura: sb. v chest' S.G. Bocharova* [Literary criticism as literature. Collection of articles in honor of S.G. Bocharov]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004, pp. 148–175. (In Russ.)
21 Zenkin S.N. *Teoriia literatury. Problemy i rezul'taty* [Theory of literature. Problems and results]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)
22 Ivanov Viach. Po Zvezdam. Opyty filosofskie, esteticheskie i kriticheskie. Stat'i i aforizmy: v 2 kn. [By the stars. Philosophical, aesthetical, and critical essays. Articles and aphorisms: in 2 books]. In: Viacheslav Ivanov. *Sobranie sochinenii* [Collected works]. St. Petersburg, Izdatel'stvo "Pushkinskii Dom" Publ., 2018. Vol. 1. Book I: Teksty [Texts]. 432 p. Book II: Primechaniia [Comments]. 672 p. (In Russ.)
23 *Ivanov Viacheslav, Zinov'eva-Annibal Lidiia. Perepiska: 1894–1903: v 2 t.* [Ivanov Vyacheslav, Zinoviev-Annibal Lydia. Correspondence: 1894–1903: in 2 vols.]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2009. Vol. 1. 753 p. Vol. 2. 569 p. (In Russ.)
24 *Istoricheskoe i nadvremennoe u Viach. Ivanova: k 150-letiiu Viach. Ivanova* [Historical and timeless in Vyacheslav Ivanov: On the 150th anniversary of Vyach. Ivanov]. Salerno, 2017. 416 p. (In Russ.)

25 *Istoriia i poeziia: perepiska I.M. Grevsa i Viach. Ivanova* [History and poetry: Correspondence of I.M. Grevs and Vyach. Ivanov]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006. 448 p. (In Russ.)

26 Kantor V.K. Pered litsom russkoi istorii XX stoletiia (Sergei Averintsev i Viacheslav Ivanov) [Face to face with Russian history of the 20th century (Sergey Averintsev and Vyacheslav Ivanov)]. *Voprosy literatury*, 2003, no 4, pp. 331–343. (In Russ.)

27 Keldysh V.A. *Nasledie F.M. Dostoevskogo v filosofskoi i literaturno-kriticheskoi mysli Serebrianogo veka russkoi literatury* [The legacy of F.M. Dostoevsky in the philosophical and literary thought of the Russian's Silver Age]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 280 p. (In Russ.)

28 Koshemchuk T.A. "Tret'ia zhizn'" Viach. Ivanova: Istoriia s umolchaniiami, opravdaniiami i obvineniiami ["The Third Life" of Vyach. Ivanov: A story with omissions, justifications, and accusations]. *Krymskii arkhiv*, 2015, no 2 (17), pp. 128–153. (In Russ.)

29 Lappo-Danilevskii K.Iu. Trudy A.N. Veselovskogo i bakinskie lektsii Viach. Ivanova po poetike [Works by A.N. Veselovsky and Vyach. Ivanov's lectures on poetics in Baku]. *OPOIaZ.RU*. Available at: http://www.opojaz.ru/ivanov/lappo-danilevsky.html (Accessed 02 April 2020). (In Russ.)

30 Liutskanov I. Geografiia kul'tury u Viacheslava Ivanova: nedovoploshchennost' Vizantii i neslyshimost' khristianskogo Vostoka kak nedeistvitel'nost' dialogizma [Geography of culture by Vyacheslav Ivanov: Byzantium's under-embodiment and the inaudibility of the Christian East as the inefficacity of dialogism]. In: *Metamorfozy kul'tury na rubezhe tysiacheletii: prostranstvo dialoga* [Millennium culture metamorphoses: A space of dialogue]. Novosibirsk, 2014, pp. 205–223. (In Russ.)

31 Magomedova D.M. Teoriia simvola v trudakh V.M. Zhirmunskogo [The theory of the symbol in the writings of V.M. Zhirmunsky]. In: *Epokha "ostraneniia". Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The era of "defamiliarization." Russian formalism and the humanitarian knowledge]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017, pp. 155–161. (In Russ.)

32 Mints Z.G. *Blok i russkii simvolizm: v 3 kn.* [Blok and Russian symbolism: in 3 books]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2004. Book 3: Poetika russkogo simvolizma [The poetics of Russian symbolism]. 478 p. (In Russ.)

33 *Na rubezhe dvukh stoletii: sb. statei v chest' 60-letiia A.V. Lavrova* [At the turn of the century. Collection of articles in honor of the 60th anniversary of A.V. Lavrov]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2009. 848 p. (In Russ.)

34 Obatnin G.V. *Ivanov-mistik. Okkul'tnye motivy v poezii i proze Viacheslava Ivanova (1907–1919)* [Ivanov-Mystic. Occult motives in poetry and prose by Vyacheslav Ivanov (1907–1919)]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2000. 240 p. (In Russ.)

35 Obatnin G.V., Postoutenko K.Iu. Viacheslav Ivanov i formal'nyi metod (materialy k teme) [Vyacheslav Ivanov and the formal method (materials on the subject)]. *Russkaia literatura*, 1992, no 1, pp. 180–187. (In Russ.)

36 *Okno iz Evropy. K 80-letiiu Zhorzha Niva* [Window from Europe. On the 80th anniversary of Georges Niva]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2017. 848 p.

37 *Ot Kibirova do Pushkina: sb. v chest' 60-letiia N.A. Bogomolova* [From Kibirov to Pushkin (Collection of articles in honor of the 60th anniversary of N.A. Bogomolov)]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011. 768 p. (In Russ.)

38 Polonskii V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoi literature kontsa XIX — nachala XX veka* [Mythopoetics and dynamics of the genre in Russian literature at the end of the 19th — the beginning of the 20th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 2008. 285 p. (In Russ.)

39 Silard L. *Germetizm i germenevtika* [Hermetism and hermeneutics]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2002. 328 p. (In Russ.)

40 Stepun F.A. Vyacheslav Ivanov [Vyacheslav Ivanov]. In: *Misticheskoe mirovidenie. Piat' obrazov russkogo simvolizma* [Mystical vision. Five images of Russian symbolism]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2012, pp. 221–300. (In Russ.)

41 Tamarchenko N.D. M.M. Bakhtin, A.N. Veselovskii i Viach. Ivanov: teoriia romana i ego istoricheskaia poetika [M.M. Bakhtin, A.N. Veselovsky and Vyach. Ivanov: the theory of the novel and its historical poetics]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2007, no 2 (5), pp. 34–48. (In Russ.)

42 Titarenko S.D. *"Faust nashego veka": mifopoetika Viacheslava Ivanova* ["Faust of Our Century": Mythopoetics of Vyacheslav Ivanov]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2012. 654 p. (In Russ.)

43 Fedotova S.V. Ora e Sempre, ili o sovremennom sostoianii ivanovovedeniia [Ora e Sempre, or about the current state of Ivanov studies]. *Studi Slavistici*, 2019, vol. XVI, no 1, pp. 217–235. (In Russ.)

44 Khanzen-Leve A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm. Kosmicheskaia simvolika* [Russian symbolism. The system of poetic motives. Mythopoietic symbolism. Space symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)

45 Tsimborska-Leboda M. *Eros v tvorchestve Viacheslava Ivanova. Na puti k filosofii liubvi* [Eros in the legacy of Vyacheslav Ivanov. On the way to the philosophy of love]. Tomsk, Moscow, Vodolei Publishers, 2004. 256 p. (In Russ.)

46 Shevelenko I.D. *Modernizm kak arkhaizm. Natsionalizm i poiski modernistskoi estetiki v Rossii* [Modernism as archaism. Nationalism and the search for modernist aesthetics in Russia]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 336 p. (In Russ.)

47 Shishkin A.B. Viacheslav Ivanov i otkrytie Dostoevskogo v XX veke [Vyacheslav Ivanov and the disclosure of Dostoevsky in the 20th century]. *Viach. Ivanov. Dostoevskii:*

tragediia — mif — mistika [Dostoevsky: tragedy — myth — mysticism]. St. Petersburg, 2018 (preprint), pp. 7–20. (In Russ.)
48 Shishkin A.B. Simvolisty na Bashne [Symbolists in the Tower]. *Filosofiia. Literatura. Iskusstvo. Andrei Belyi — Viach. Ivanov — Aleksandr Skriabin* [Philosophy. Literature. Art. Andrey Bely — Vyach. Ivanov — Alexander Scriabin]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013, pp. 305–340. (In Russ.)
49 Etkind A.M. *Khlyst. Sekty, literatura i revoliutsiia* [Khlysts. Sects, Literature and Revolution], 3rd ed. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2019. 648 p. (In Russ.)
50 Etkind E.G. *Tam, vnutri. O russkoi poezii XX v.* [There, inside: On Russian poetry of the 20th century]. St. Petersburg, Maksima Publ., 1996. 568 p. (In Russ.)
51 Bird R. *The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. Wisconsin, 2006. 310 p. (In English)
52 *Donum homini universali: sb. statei v chest' 70-letiia N.V. Kotreleva* [Donum homini universali. Collection of articles in honor of the 70th anniversary of N.V. Kotrelev]. Moscow, OGI Publ., 2011. 424 p. (In Russ.)
53 Dudek A. Wizja kultury w tworczości Wiaczeslava Iwanowa. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu jagellońskiego, 2000. 271 s. (In Polish)
54 *Vjačeslav Ivanov und seine deutschsprachigen Verleger: Eine Chronik in Briefen*. Hrsg. v. M. Wachtel, Ph. Gleissner. Wien, Peter Lang, 2019. 376 s. (In German)

УДК 82.0
ББК 83

НА ГРАНИЦАХ ТЕКСТА И ЛИТЕРАТУРНОГО КУЛЬТА

Ж. Калавски, А.П. Уракова
Институт литературоведения, Исследовательский центр гуманитарных наук (Венгерская академия наук), Будапешт, Венгрия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 29 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-66-87

Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 18-512-23002 (2018–2021)

Аннотация: В статье рассматривается феномен литературного культа и культового текста. Развивая теоретические идеи С.Н. Зенкина и П. Давидхази, авторы предлагают поговорить о границах текста и культа на примере двух сюжетов. Роман Хэрриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852), оказавший огромное влияние на литературную и политическую жизнь США, был прочитан современным американским критиком Д.С. Рейнольдсом в неожиданном контексте. Героиня романа Элиза, беглая рабыня, пересекла границу между Кентукки и Огайо, прыгая с льдины на льдину; то же самое сделал отец Октябрьской революции Ульянов-Ленин, тайно сбегая из Финляндии по треснувшему льду. В этой случайной встрече Запада и Востока, вымысла и реальности, зафиксированной в критике, авторы предлагают увидеть не совпадение, анекдот или курьез, но пример культового отношения к тексту. «Хижина дяди Тома» становится романом, из-за которого состоялась не только война между Севером и Югом, но и Октябрьская революция. Что происходит, когда наследник престола Австро-Венгрии, убитый в 1914 г., перед покушением в Сараево читает произведения основателя русской литературы, поэта, который сам был убит в поединке? Рассказ Милорада Павича «Принц Фердинанд читает Пушкина» выявляет сходства и различия, случайности и закономерности, касающиеся двух событий — смерти поэта и смерти Франца Фердинанда, — истории которых можно описать как изоморфные сюжеты.

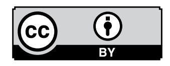
Ключевые слова: литературный культ, культовый текст, «Хижина дяди Тома», Х. Бичер-Стоу, В.И. Ульянов-Ленин, М. Павич, А.С. Пушкин, принц Фердинанд.

Информация об авторах:

Жóфия Калавски — PhD, научный сотрудник, Институт литературоведения, Исследовательский центр гуманитарных наук (Венгерская академия наук), ул. Менеши, 11–13, 1118 г. Будапешт, Венгрия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1276-3243. **E-mail:** kalavszky.zsofia@btk.mta.hu

Александра Павловна Уракова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2432-2840. **E-mail:** alexandraurakova@yandex.ru

Для цитирования: *Калавски Ж., Уракова А.П.* На границах текста и литературного культа // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 66–87. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-66-87



EXPLORING THE BOUNDARIES OF TEXTS AND LITERARY CULTS

© 2020. Zs. Kalavszky, A.P. Urakova
Institute for Literary Studies (MTA Centre for Excellence), Research Centre for the Humanities, Budapest, Hungary; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 29, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This article was supported by the Russian Foundation for Basic Research, grant no 18-512-23002 (2018–2021).
Abstract: The essay focuses on the interrelated phenomena of literary cult and cultic text. Bearing on the conceptual ideas of Sergey Zenkin and Péter Dávidházi, we problematize the boundaries between text and cults on the example of two case studies. One has to do with a recent interpretation of *Uncle Tom's Cabin*, a nineteenth-century bestseller novel that had a great impact on literary and political life of the United States in the antebellum period. David S. Reynolds argues that Ulyanov-Lenin's escape from the Finnish mainland by breaking his way on the broken ice of the river to an island might have been inspired by *Uncle Tom's Cabin* where a fugitive slave Eliza does exactly the same thing. This essay suggests seeing this random encounter of the East and the West, the fictional and the "real" not as a curious anecdote or coincidence but as a mechanism of inventing a cultic text. What happens when one of the prominent figures of the European historical narrative, the crown prince assassinated in 1914, reads the works of the Russian poet before the fatal day in Sarajevo? Milorad Pavić building his short story *Prince Ferdinand Reads Pushkin* upon recognizable allusions to Pushkin's texts, highlights similarities and differences, the fatal and the accidental in the stories of the poet shot in the duel and the Austrian crown prince being a victim of an assassination — two intersective storylines that may be described as "isomorphic plots."
Keywords: literary cult, cultic text, *Uncle Tom's Cabin*, Harriet Beecher Stowe, Vladimir Ulyanov-Lenin, Milorad Pavić, Alexander Pushkin, Prince Ferdinand
Information about the authors:
Zsófia Kalavszky, PhD in Philology, Researcher, Institute for Literary Studies (MTA Centre for Excellence), Research Centre for the Humanities, Ménesi út, 11–13, 1118 Budapest, Hungary. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1276-3243
E-mail: kalavszky.zsofia@btk.mta.hu
Alexandra P. Urakova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2432-2840
E-mail: alexandraurakova@yandex.ru
For citation: Kalavszky Zs., Urakova A.P. Exploring the Boundaries of Texts and Literary Cults. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 66–87. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-66-87

Феномен литературного культа стал предметом исследовательского интереса в работах венгерских, финских и российских ученых последних нескольких десятилетий[1]. Литературный культ — социокультурный феномен современной эпохи (modernity), который проявляется в сакрализации авторской фигуры читательским сообществом, придании ей особой ценности или сверхценности, извлечении этой фигуры из канона и наделении ее новым смыслом. Особое внимание уделяется вопросу иноязычного или инокультурного культа (например, романтический культ Шекспира), когда почитание автора возникает как альтернатива канону, в своем современном значении связанному с идеей нации и национального. Вместе с тем проблема *культового текста* остается по-прежнему сравнительно малоизученной. Единственное известное нам теоретическое исследование на данную тему — глава «От текста к культу» С.Н. Зенкина в коллективной монографии, изданной в 2011 г., «Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель» [4]. Ниже мы предлагаем два историко-литературных сюжета, объединенных общим теоретическим посылом, которые отчасти продолжают, отчасти переносят в другую плоскость концептуальные идеи Зенкина. Как мы постараемся показать, именно на границах текста и культовых практик возникает неожиданное сближение «далековатых» идей и остранение привычных смыслов. В самом деле, как связаны друг с другом В.И. Ульянов-Ленин и «Хижина дяди Тома», престолонаследник австро-венгерской монархии Франц Фердинанд и «Евгений Онегин»? Мы покажем, что культ делает возможным случайное пересечение исторических и

1 Библиографию существующих исследований и анализ различных подходов см. в нашей статье: [17].

литературных персонажей, которые едва ли встретились бы в пространстве одного и того же критического или художественного текста.

Объектами культового поклонения могут быть не только авторские имена, но и отдельные книги. Так, можно говорить о романтическом культе «Дон Кихота» — именно «Дон Кихота», а не Сервантеса (или Сервантеса как автора «Дон Кихота»). Вместе с тем методология изучения культового писателя — того же Шекспира — и культовой книги или текста будет различной. В частности, Зенкин предлагает различать социологический и филологический подходы: «Понятие культовой литературы связано с социологией культуры, и естественно мыслить его с помощью социологических категорий; однако здесь будет применяться главным образом филологический подход — иными словами, литература будет мыслиться не столько как совокупность авторов, сколько как совокупность текстов, произведений. Каким образом литература производит культовые *тексты* и что она с ними делает, что нужно делать с текстом, чтобы он был культовым?» [4, с. 133] Используя предложенное русскими формалистами (в первую очередь Ю.Н. Тыняновым) понятие литературного быта, Зенкин предлагает рассматривать культовый текст в контексте вторичной фольклоризации. В таком случае маркерами «культовости» текста будут написанные вслед за ним сиквелы или приквелы — возникает момент эрзац-творчества; вымышленный мир произведения генерирует новые тексты-воплощения, которые необязательно обладают выдающимися литературными достоинствами, но активно участвуют в поддержании культового статуса оригинального текста. Или же текст становится культовым, когда читатели начинают проецировать вымышленную реальность на быт собственной жизни. В таком случае происходит «нарушение границ между вымыслом и реальностью»: «содержание внутреннего мира произведения как бы перехлестывает границы текста и прорывается в реальную действительность». Вмешательство текста в жизнь может происходить, например, когда произведение оказывает «прямое социальное действие своими идеями» («Парижские тайны» Эжена Сю или «Что делать?» Чернышевского) или же когда возникает волна подражаний моде, поведению и судьбе литературного героя. Классический пример последнего — «Страдания юного Вертера» Гёте. «Как известно, у этого романа быстро образовалось множество поклонников, которые выражали свое поклонение в разных формах: кто в ношении синего фрака

и желтого жилета, а кто и в таких крайних формах, как самоубийство в подражание самоубийству Вертера» [4, с. 136]. Иными словами, текст начинает выполнять перформативную функцию, т. е. оказывать прямое, непосредственное воздействие на реальность.

Говоря о культовом тексте и формирующей его культуре, Зенкин не касается двух аспектов, на которые мы хотели бы обратить внимание. Во-первых, соавтором вторичной вымышленной реальности может оказаться критик или исследователь. Хотя критик традиционно претендует на объективную дистанцию по отношению к рецензируемому или исследуемому тексту, задаваемую самим жанром критической заметки, рецензии или научной монографии, в иных случаях он эту дистанцию нарушает. Эти нарушения были зафиксированы венгерскими исследователями, для которых фигура читателя-критика очень важна. Если воспользоваться тройственной формулой Петера Давидхази (отношение, ритуал, язык), то они заявляют о себе, прежде всего, на уровне отношения (сакрализация автора или книги) и языка (использование особым образом маркированной риторики) [13, с. 31]. Первый из предложенных ниже кейсов иллюстрирует именно такой случай альтернативной истории, возникающей на границах текста и его критической рецепции. Во-вторых, граница между текстом и культом может сместиться внутрь самого текста — в тех случаях, когда культ как внетекстовый, социокультурный феномен начинает непосредственно участвовать в создании художественной реальности. Мы имеем в виду не только важный феномен сиквелов и приквелов, но и феномен интертекста, когда культовый текст становится предметом игры, цитирования, переписывания. Наш второй кейс иллюстрирует внутритекстовое, если угодно, бытование культовых практик. В обоих случаях мы можем говорить о том, как культура и литература участвуют в создании культа или в поддержании существующего культового статуса.

«Хижина дяди Тома» и Октябрьская революция

Роман Хэрриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852) загадочным образом оказался связан с событием, на первый взгляд не имеющим к нему никакого отношения, — Октябрьской революцией и с фигурой В.И. Ульянова-Ленина соответственно. Прежде чем обратиться к этому курьезному сближению в американской критике, необходимо сказать несколько слов о

самом романе и его раннем культе. «Хижина дяди Тома» — сентиментальный аболиционистский роман, опубликованный в США в середине XIX в. сперва как роман-фельетон в газете, затем как отдельное издание, представляет собой пример произведения, которое обрело беспрецедентную в американской литературе популярность сразу же после выхода в свет. Произведение Бичер-Стоу справедливо называют романом-бестселлером. Более того, если следовать модели Давидхази, роман почти сразу получил псевдосакральный статус, став объектом не только обожествления, но и демонизации: противники Бичер-Стоу прямо обвиняли ее в развязывании братоубийственной войны между Севером и Югом, говоря о «Хижине дяди Тома» как о ядовитой или отравленной книге (poisonous book)[2]. В поддержании сакрального статуса своей книги участвовала и сама Бичер-Стоу, в частности, утверждая, что роман был продиктован Богом. Уже при жизни автора книга стала объектом многочисленных подражаний, в том числе полемических: сторонники рабства писали так называемые anti-Tom novels, рисуя пасторально-идиллические картины отношений хозяев и рабов. Самый известный сиквел к роману — «Беглецы» (“The Refugees”) Энни Джефферсон Холланд — был написан уже в конце XIX в., в 1892 г., когда ажиотаж вокруг «Хижины дяди Тома» давно остался в прошлом, но роман удерживал популярность не в последнюю очередь благодаря множеству театральных адаптаций.

Мы хотели бы привести менее очевидный пример, который, на наш взгляд, иллюстрирует перформативную функцию текста, концептуализированную С.Н. Зенкиным, и свидетельствует о культовом статусе романа. В 1853 г. Бичер-Стоу подала в суд на переводчика, который выпустил неавторизованный перевод романа на немецкий. Судья Роберт Купер Грийер принял решение в пользу переводчика, пояснив свое решение весьма лестным для автора образом:

> После публикации книги миссис Стоу, плоды авторского гения и воображения стали такой же общественной собственностью (public property), как и создания Гомера и Сервантеса. Дядя Том и Топси — это такие же publici jurisas, как Дон Кихот и Санчо Панса. Все ее замыслы и изобретения могут быть использованы (в оригинале: used and abused, т. е. использованы и ис-

2 См. об этом, например: [23, pp. 470–472].

> пользованы злонамеренно. — *Ж.К., А.У.*) подражателями, драматургами и рифмоплетами. Они уже ей не принадлежат — те, кто купил ее книгу, могут наряжать их в английские вирши, рассказывать о них на немецком или китайском. Тем самым (т. е. публикацией книги. — *Ж.К., А.У.*) она добровольно отреклась от абсолютной власти над своими созданиями. Все, что ей остается, это копирайт (цит. по: [12, p. 118]).

Американский исследователь Стивен Бест, проводя параллели между сюжетной коллизией романа и судебным разбирательством, остроумно доказывает, что Том и Топси пытались сбежать от своей хозяйки, Хэрриет Бичер-Стоу, подобно беглым рабам [12, pp. 118–120]. Пассаж получает важное звучание и в контексте литературного культа. Судья фактически ставит Бичер-Стоу на один уровень с Гомером и Сервантесом — и это меньше чем через год после публикации романа! Персонажи романа, Том и Топси, сравниваются с бессмертными Дон Кихотом и Санчо Пансой. Но именно поэтому они больше не принадлежат своей создательнице — теперь у них независимая, самостоятельная жизнь. Они стали собственностью рифмоплетов (poetasters), которые могут делать с ними все, что им заблагорассудится.

Фактически перед нами явление вторичной фольклоризации, к тому же опосредованной письменным документом, имеющим легальный статус. Персонажи романа объявляются общей собственностью, подобно фольклорным или мифологическим героям; судебное решение, как известно, всегда выполняет перформативную функцию, воздействуя на реальную действительность. Однако мы имеем дело не с конкретными примерами обытовления культового текста, описанного Зенкиным (написание продолжений, подражание поведению или внешнему виду персонажа), а с определенными риторическим конструктами. Судья, который принимает решение по делу о вымысле, выступает в роли импровизированного критика, определяя место Бичер-Стоу в мировом каноне.

История рецепции романа в XX в. представляет собой иную траекторию: в США роман долгое время оставался в небрежении, будучи заклейменным в критике как посредственная сентиментальная или женская проза, однако на волне феминизма 1970-х гг. колесо фортуны повернулось: сегодня «Хижина дяди Тома» занимает одно из центральных мест в национальном каноне. Роман, как многие другие классические тексты XIX в., стал частью

критической индустрии. Предметом нашего интереса является книга авторитетного американского исследователя Дэвида Рейнольдса “Mightier than the Sword...” («Сильнее меча...»), вышедшая в 2012 г. [21]. Заметим, что Рейнольдс — один из критиков, участвовавших в реабилитации женской прозы середины XIX в. Книга «Сильнее меча...» посвящена проблеме рецепции романа, его жизни после публикации (afterlife), т. е. фактически это метакритическое исследование, которое, как большинство работ Рейнольдса, носит не только научный, но и популярный и отчасти популистский характер. Работа, исследующая в том числе культовые практики вокруг «Хижины дяди Тома», неожиданным образом сама участвует в производстве культового текста.

В главе, посвященной международной рецепции романа, Рейнольдс делает неожиданное заявление. Он отсылает читателя к анекдотическому эпизоду из истории финской эмиграции Ульянова-Ленина. Поздней осенью 1907 г. Ульянова нужно было переправить из Турку в Стокгольм, чтобы спасти от царской полиции, чем и занялись его союзники — группа финнов шведского происхождения Людвиг Линдстрем, Карл Фредриксон, Карл Крунберг, Карл Янссон и Юхан Шехольм. Согласно замыслу Ульянов должен был пройти по льду Ботнического залива до условленного места, где его ожидал пароход, направляющийся в Стокгольм. Этот замысел был осуществлен, причем с риском для жизни: на последнем переходе Ульянов провалился под лед и чуть не погиб. Рейнольдс прямо соотносит историческое свидетельство с эпизодом из романа Бичер-Стоу. Героиня романа, беглая рабыня Элиза, с ребенком на руках спасалась от охотников за чернокожими рабами; для этого ей, как и Ульянову-Ленину полвека спустя, нужно было пересечь водную границу — реку Огайо, которая отделяла рабовладельческий штат Кентукки от свободного Огайо.

> Преследователи были совсем близко. Полная той силы, которая появляется у человека, доведенного до отчаяния, Элиза дико вскрикнула и в один прыжок перенеслась через мутную, бурлящую у берега воду на льдину. Такой прыжок можно было сделать только в припадке безумия, и, глядя на нее, Гейли, Сэм и Энди тоже невольно вскрикнули и взмахнули руками. Огромная зеленоватая льдина накренилась и затрещала, но Элиза не задержалась на ней. Громко вскрикивая, она бежала все дальше и дальше, прыгала через разводья,

> скользила, спотыкалась, падала... Туфли свалились у нее с ног, чулки были разорваны, исцарапанные ступни оставляли кровавые следы на льду. Но она ничего не замечала, не чувствовала боли и очнулась лишь тогда, когда увидела перед собой смутно, словно во сне, противоположный берег и человека, протягивающего ей руку [2, p. 307].

Рейнольдс не первый критик, который заметил сходство между двумя событиями — вымышленным и настоящим. Так, он сам ссылается на историка, который назвал эпизод из жизни Ульянова “weird Lenin’s *Uncle Tom’s Cabin* night” («странная ленинская ночь “Хижины дяди Тома”») [21, p. 221]. Могли ли участники операции по спасению Ульянова-Ленина знать историю Элизы? Мы полагаем, что это маловероятно. Скорее всего, мы имеем дело со случаем, описанным в книге французского теоретика Пьера Байяра «Титаник утонет», где анализируются ситуации, когда литература самым неожиданным образом оказывается пророческой: рассказывает о событиях будущего, которые еще не произошли [1]. Иными словами, речь идет о знаменательной и занимательной случайности.

Что делает из этого совпадения Рейнольдс? Он включает его в собственный нарратив о рецепции романа после смерти его автора, задаваясь вопросом: могла ли «Хижина дяди Тома» спасти жизнь Ленина и тем самым сделать возможной революцию 1917 г.? Он отвечает скорее утвердительно, ссылаясь на популярность романа в России. Гипотеза кажется сомнительной хотя бы потому, что идея переправы по льду принадлежала не Ленину (роман хорошо знали и обсуждали в России, но читали ли «Хижину дяди Тома» в российской Финляндии?); никаких документальных оснований и свидетельств у Рейнольдса нет[3]. Однако последствия такого допущения трудно недооценить. Критик по сути возлагает на Бичер-Стоу ответственность не только за войну между Севером и Югом в США, но и за Октябрьскую революцию в России. Роман становится не просто значимым в национальном контексте — он фактически меняет ход мировой истории. «Сильнее меча...» — это часть известного крылатого выражения, принадлежащего Бульвер-Литтону: «Перо сильнее меча» (“The pen is mightier than the sword”). Таким образом, роману Бичер-Стоу приписывается функция

3 Показательно, что в авторитетном исследовании рецепции романа в России [19] ленинский анекдот никак не упоминается.

«меча», что помещает его не только за границы литературы и литературного, но и за пределы национальной истории. Роман, согласно расхожему мифу, оказавший влияние на войну между Севером и Югом, становится связующим звеном между Западом и Востоком. Защищающая угнетенных рабов Бичер-Стоу передает эстафету Ленину, представляющему интересы угнетенных рабочих в царской России.

Тем самым мы полагаем, что главы книги Рейнольдса, как и судебное решение судьи Гриера, относятся к корпусу текстов, участвующих в производстве культового текста «Хижина дяди Тома», непосредственно после его выхода и спустя полтора столетия, когда роман занял почетное место наравне с другими каноническими текстами американской литературной истории. В то же время критический жест Рейнольдса едва ли был бы возможен, если бы роман не наделяли перформативной функцией еще при жизни: чего стоит одно высказывание Абрахама Линкольна, который якобы назвал Бичер-Стоу «маленькой женщиной, развязавшей большую войну».

«...что, в свою очередь, привело к Первой мировой войне»
Милорад Павич. «Принц Фердинанд читает Пушкина»

Во второй части статьи мы продолжим разговор о том, как чтение культового текста трансформирует историческую реальность. Тогда как в нашем первом примере феномен культового чтения и механизм производства литературного культа был рассмотрен на примере критической литературы, где вопрос о соотношении вымысла и реальности ставится *извне*, в следующем примере эти же вопросы перемещаются *внутрь* художественного текста, или, точнее, внутрь рассказа, жанр которого можно было бы отнести к постмодернистской alternative history. Пояснение различия между двумя кейсами мы считаем принципиально важным: в первом случае речь шла о наделении текста перформативной функцией в рамках окололитературного дискурса, во втором мы обнаруживаем игровое смешение нескольких пластов реальности. В вымышленном мире рассказа Милорада Павича «Принц Фердинанд читает Пушкина» друг на друга накладываются разные истории: рассказ о сне и чтении Фединанда, пушкинские сюжеты, биография Пушкина и история покушения 1914 г. Иными словами, мы обнаружи-

ваем и горизонтально, и вертикально связанные друг с другом нарративы. В нашем первом случае говорилось о влиянии (не столь важно, реальном или мнимом) текста на историческое событие; во втором ситуация осложнена тем, что в производстве культа в равной степени участвуют произведения и жизнь писателя как взаимосвязанные, интерпретирующие друг друга нарративы. Поэтому, прежде чем обратиться к рассказу, необходимо сказать несколько слов о культе и мифе Пушкина в Центральной Европе.

Знакомство с жизнью и творчеством Пушкина в Центральной Европе началось с немецких и французских переводов; позже он был переведен на национальные языки. Перевод на национальные языки способствовал спорадическому возникновению пушкинского культа в регионе. В частности, как было показано в критике, в основу биографического мифа о Пушкине лег трагический «сюжет» его биографии — гибель на дуэли. Начиная со второй половины XIX в. гибель поэта на дуэли — одна из центральных тем в литературе региона, своего рода манифестация «поэтической судьбы». В произведениях многих центральноевропейских писателей Пушкин становится иконическим образом, иллюстрирующим «конфликт между художником и властью», символом которого стали его последние дни. Например, это написанные в XX в. пьесы польского писателя Ярослава Ивашкевича и произведения венгерского автора Ласло Немета.

Особый интерес представляют художественные тексты, где пушкинский биографический миф интерпретируется через автобиографический статус его собственных персонажей. Например, романы «Зеленая книга» (1879) и «Красная карета» (1913) венгерских писателей Мора Йокаи и Дьюлы Круди, а также интересующий нас рассказ сербского писателя Милорада Павича «Принц Фердинанд читает Пушкина». Пушкинские произведения «переписываются» как типичные центральноевропейские истории; при этом судьбы Пушкина и его персонажей — Алеко, Онегина, Ленского, Евгения из «Медного всадника» — причудливым образом проецируются друг на друга (подробнее об этом см.: [15; 16]). Более того, в процесс фикционализации вовлекаются значимые для Центральной Европы исторические события, будь то борьба за независимость Венгрии 1848–1849 гг. или убийство Франца Фердинанда в Сараеве в 1914 г. Процесс «переписывания» пушкинских текстов происходит на фоне иконических локусов Австро-Венгерской империи — Дуная, Будапешта, Вены, Сараева. Таким образом, при

помощи нарративных техник главный поэт русского национального канона оказывается *транскультурной* фигурой, связанной с иными географическими локусами, историческими эпохами, национальными языками и идентичностями. О том, как работает этот механизм, мы покажем на примере текста сербского автора, который сам стал культовой фигурой современной постмодернисткой литературы, преодолев национальные и региональные границы.

«Берегись того, чье имя не можешь запомнить...» — так заканчивается рассказ «Яйца на сале» в сборнике Павича «Вывернутая перчатка» (“Izvrnuta rukavica”, 1989), за которым следует «Принц Фердинанд читает Пушкина» (“Princ Ferdinand čita Puškina”, 1982)[4]. Эта фраза могла бы стать эпиграфом к исследуемой нами новелле, где *называние* или *отсутствие такового* оказывается одним — если не важнейшим — из структурирующих ее элементов, когда повествование касается интерсубъективных связей. Персонажи новеллы — сперва безымянные, а затем названные по имени — каждый раз радикально изменяют судьбу главного героя (возвращаясь к императиву предостереженья: «Берегись!»). В центре повествования — не просто проблематизация обладания именем собственным или отсутствия такового, а вопрос *знания*: знает ли главный герой, как зовут его самого и прочих героев; а если да, то чем *произнесение имени*, *догадка*, *обретение знания* оборачивается в мире постмодернистского текста? Вдобавок ко всему текст играет с читателем: сможет ли он, пользуясь накопленным ранее культурным багажом, сам идентифицировать безымянных героев, и в какое контекстуальное, семантическое поле он включит произнесенные имена (см. Онегин, Гаврило). Эффект игры с языковым опережением здесь — своеобразный разлад между толкованиями, возникающими у главного героя и у читателя: у воспринимающего текст контекстуальный запас знаний шире, чем у главного героя рассказа (Франца Фердинанда). Читатель, вероятнее всего, соотнесет имя Гаврило с 1914 г. — в европейской исторической и культурной памяти годом убийства престолонаследника австро-венгерской монархии (Гаврило → Гаврило Принцип) — в противоположность главному герою, который, исходя из своего знания, ошибочно воспримет его как имя архангела (Гаврило

4 Рассказ Павича цит. по: [8].

→ архангел Гавриил); значение архангельского имени («мощь Бога») для него оно сработает лишь как некое предзнаменование[5].

Номинация в рассказе очерчивает три круга вопросов. Первый — это идентичность, *проблематика идентичности*. Речь, с одной стороны, идет о персональной, культурной и национальной идентичности главного героя, с другой — о его *самоидентификации*, *потере идентичности*, в конечном счете *опыте отчуждения*, как это явлено в поэтике текста. «Как соотносятся между собой *имя* и *идентичность?*» — вопрошает (постмодернистский) текст. Второй круг вопросов — это связь имени собственного и индексируемых им литературных, исторических, историко-архитектурных и пр. текстовых корпусов. Сто́ит лишь новому имени собственному попасть в поле интерпретации, как оно синекдохически «тащит за собой» литературные и исторические коннотации; ведь каждое имя в этом тексте принадлежит знаковым фигурам европейской культуры: книжным героям, историческим персонажам, людям с прошлым (Ольга, Онегин, Гаврило, Софья, принц Фердинанд). И, наконец, третий круг вопросов, к которому в (прозаическом) тексте ведет нас семиозис имени собственного, связан с *мифологическим* и *секулярным типами мышления*, сознания, видения, с соприсутствием совмещенного и смешанного характера функционирования культуры[6]. Франц Фердинанд читает разные тексты, преимущественно пушкинские. Чтение при этом неотделимо от толкования: главный герой излагает прочитанные произведения одно за другим, помещая себя в них в качестве рассказчика от первого лица, сам превращаясь в их персонажа. Тексты становятся тождественными миру, окружающему Фердинанда, однако сам престолонаследник не способен провести границу между «реальностью» и «вымыслом»; процедуру распознавания выполняет «за него» читатель.

Итак, в ходе чтения-толкования Фердинанд «вписывает» себя во всевозможные сюжеты, конструируя посредством этих сюжетов собственную идентичность; все это осуществляется в рассказе с помощью поэтики и нарративов сновидения. Восприятие мира как книги — с отождествлением в процессе чтения — свойственно мифологическому сознанию; это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет «представление о неконвенциональном характере собственных имен, об их онтоло-

5 Об имени Фердинанд и связанных с ним (обще)культурных реалиях см.: [18].

6 О проблеме номинации см.: [14, p. 98].

гической сущности» [5]. Вопрос имени как знака становится предметом повествовательной рефлексии, а обретение нового имени происходит в результате случайного *стечения обстоятельств*.

Кто такой Фердинанд, кто такой Пушкин и кто тут Гаврило, а кто Онегин? Кто скрывается за этими именами? Как Фердинанд становится Фердинандом? Как он получает это имя? Что произойдет, если один из выдающихся персонажей европейского исторического нарратива, убитый в 1914 г. престолонаследник, накануне рокового для него сараевского покушения прочитает роман в стихах родоначальника русского литературного мифа, застреленного на дуэли русского поэта? И наоборот: что случится с Пушкиным и его образом, со всей совокупностью первичных и вторичных текстов, если погрузить их в культурную, историческую и политическую иноязыковую среду рубежа XIX и XX вв.?

Милорада Павича — филолога, писателя и переводчика — всю жизнь интересовали пушкинское наследие и биография[7]. С одной стороны, он углубленно занимался Пушкиным в качестве автора пушкинистских работ, редактора сербских изданий Пушкина, переводчика множества пушкинских произведений, в том числе «Полтавы» и «Евгения Онегина»; с другой стороны, как писатель, не раз обращался к «пушкинской теме», во многих его рассказах и романах фигурируют и Пушкин-персонаж, и пушкинские произведения[8]. Особенно привлекали Павича те элементы наследия и биографии русского поэта, которые так или иначе были связаны с сюжетами и мотивами, стиховыми размерами сербской народной поэзии или сербскими историческими персонажами. Рассказ «Принц Фердинанд читает Пушкина» строится на узнаваемых аллюзиях к «Евгению Онегину», «Сказке о рыбаке и рыбке» и «Медному всаднику», одновременно демонстрируя сходство и различие, закономерную и случайную связь между гибелью поэта, убитого на дуэли, и смертью престолонаследника, павшего жертвой покушения.

Первая часть текста у Павича — декларативный парафраз пушкинского «Евгения Онегина», разумеется, при существенных расхождениях. Эти расхождения не сводимы к новым *историческим, историко-культур-*

7 Об историко-литературной и писательской «двойственности» Павича см.: [22; 11].

8 На венгерский язык переведен лишь один рассказ Павича, который сербская и русская история литературы относят к пушкинской теме [20]. Подробно об интересе Павича к Пушкину см., например: [3; 6; 9].

ным и *географическим декорациям,* хотя таковые имеют место быть в тексте Павича. Как становится очевидно из сопоставления вымышленных миров (у Пушкина — кони, мазурка, поместье в русской глуши; у Павича — мотоциклы, вальс «Голубой Дунай», имение в центральноевропейской провинции), действие рассказа разворачивается в более поздний период и в иных географических пространствах, нежели роман в стихах. И хотя главный герой у Павича рассказывает свою историю от имени Ленского (и может быть назван — хотя и не называется — Ленским), он *одновременно* располагает знаниями онегинского рассказчика и Татьяны. Жизненные обстоятельства у героя от Ленского, хотя по характеру (прохладность и дистанция в общении) он ближе к скучающему Онегину. Утрированное изображение Онегина (см. издевательский эпитет: «ресницы, цеплявшиеся за брови») и явный перекос в передаче обстоятельств дуэли (охотничье ружье вместо пистолета) указывают на то, что мы имеем дело с шаблоном (франт Онегин, дуэль как убийство), грубо упрощенным, намеренно милитаристским прочтением пушкинского романа. Самый важный момент здесь — дуэль, выстрел, *попадание в цель*, именно тогда и происходит *идентификация другого* (Евгений Онегин) и ее осознание, и возможность окончательно определиться, кто на чьей стороне (Ленский vs Онегин). В то же время само это событие происходит в пограничной ситуации, в момент перехода из жизни в смерть или, иначе, перехода из «Онегина» в другой текст. Это момент произнесения имени Онегина и одновременного распознавания онегинского текста как мира, ничего уже больше для главного героя не значащего.

Во второй части рассказа сраженный выстрелом и влекомый течением рассказчик попадает в текстовое пространство, все явственней насыщающееся элементами (народной) сказки. Неуправляемая стихия несет беспомощного героя из реки в реку. Вода может быть интерпретирована, с одной стороны, как *живая вода*, поскольку дарит возвращающемуся к жизни герою *перевоплощение* и *воскресение*, с другой стороны, как существование вне истории (ср.: [7]). Чтобы утолить голод, герой пытается поймать рыбу; от голода и невозможности выспаться его разум помрачен: и думать нет сил, и быстрое течение тащит за собою все, в том числе его мысли. Наконец он вылавливает крошечную рыбку и тут же швыряет ее обратно. Рыбка не уплывает, и тогда он по-немецки спрашивает, как ее зовут. Рыбка отвечает, тоже по-немецки, что ее зовут Гаврило, как архангела Гавриила, и

предлагает рассказчику исполнить три его желания. Рассказчик — в стилевых оборотах народной сказки — желает дом, жену и саму рыбку, но чтобы пожирней и жареной, на тарелке.

Текст Павича во второй части отсылает к «Медному всаднику» — образу разъяренной, рвущейся к морю Невы и все и всех потерявшего, обезумевшего Евгения, но тут же втягивает в свой «омут» и старика с его ветхой землянкой из «Сказки о рыбаке и рыбке». Неожиданно одномоментное привлечение сразу двух пушкинских текстов. Оба можно прочесть как две вариации одной и той же темы (Пушкин и писал оба текста осенью 1833 г. в Болдино), как две несхожие попытки обуздания чуждой стихии. Согласно анализу Михаила Эпштейна, и Петр Великий в «Медном всаднике», и жена рыбака в сказке достигают одного и того же: вся земная власть принадлежит им. И когда земной их власти некуда больше расти, заключает Эпштейн, оба замахиваются на морскую стихию [10]. Петр ценой неимоверных потерь строит на отвоеванной у моря болотистой местности город, заключая протекающие через него воды в гранит. Старуха хочет стать владычицей морскою и повелевать золотой рыбкой. У обоих сюжетов кольцевая структура: оба как начинаются на берегу моря, так там и заканчиваются. Более того, сказка возвращается к своему началу — ветхой землянке и разбитому корыту. Вытребованные у рыбки дома и дворцы, каждый роскошнее предыдущего, и дивный царский город развеиваются как сон.

В рассказе Павича герой просит у рыбки три вещи сразу, затем сплевывает по-солдатски и засыпает. И тогда, т. е. *во сне*, вновь происходит утрата идентичности и во второй раз случается чудо, пробуждение в новом обличии, причем на этот раз меняется жанровый регистр повествования. За «сказом» следует географическая и архитектурная справка. Главный герой дотошно, оперируя точными данными и названиями, описывает замок и парк, владельцем которых он пробудился к жизни. (Ирония Павича: на самом деле Франц Фердинанд мог жить разве что в Бельведере, а тут, судя по описанию, ему принадлежит помпезнейший из императорских замков — Шенбруннский. Вот уж воистину император!)

Сообщив рыбке третий приказ/пожелание, главный герой совершает ту же оплошность, что и Петр Великий, и старый рыбак или, точнее, его старуха жена: он покушается на власть над своим благодетелем. У Павича главный герой своего благодетеля попросту съедает. Иными словами, Франц

Фердинанд съедает свою удачу — Гаврилу. Присваивает, поглощает, обращая, теперь уже бесповоротно, в часть собственной истории — еще до того, как имя Гаврилы Принципа роковым и необратимым образом свяжет с ним мировая история. В свете дальнейших событий Гаврило — в обличии Гаврилы Принципа — отомстит ему за это. И подобно тому, как выстрел Онегина выдвинул в центр повествования второстепенного персонажа Ленского, так и Франц Фердинанд делает знаменитым Гаврилу, как, впрочем, и наоборот: собственной мировой славой Франц Фердинанд (судя по биографиям, из-за отца всю жизнь чувствовавший себя обойденным) обязан выстрелу Гаврилы.

Структура трехчастного рассказа «Принц Фердинанд читает Пушкина» строится не только на явленных и «прожитых» последовательно друг за другом сюжетах и жанрах (роман в стихах, сказка, историческая справка), но и на трехкратной трансформации главного героя, у которого при этом каждый раз появляется антагонист:

- герой-рассказчик (в роли Ленского) — сосед (Онегин);
- герой-рассказчик (в роли старика рыбака и Евгения) — рыбка (Гаврило);
- Фердинанд — убийца (Гаврило Принцип).

Текст до самого конца сохраняет повествовательную связность. Относительную когерентность сообщают ему и время от времени вклинивающиеся по ходу немецкие ремарки рассказчика: “eines schönen Tages”, “kurz und gut” и пр. — и всякий раз так или иначе повторяющийся момент проблематизации имени собственного при попадании главного героя в очередной пушкинский сюжет. Рассказчик и читатель Франц Фердинанд многократно меняют облик и имя, при том что характер нарратива и поэтики текста сохраняются. Важно, что вплоть до самого конца рассказа у героя-рассказчика собственно нет никакого имени — это мы, читатели, сами вовремя отождествляем его сперва с *Ленским*, а затем, во второй части, со *старым рыбаком* и *Евгением*, героем «Медного всадника». И, наконец, подлинное историческое событие опять воссоздает ту же интерсубъективную структуру: в момент выстрела Фердинанд не знает — или, вероятнее всего, не знает, — что его противника зовут Гаврило Принцип.

Путь, вернее, «судьба» главного героя свершается сначала в притоках (*периферия*), а затем в русле самого Дуная (*центр*), ведь вода, река, Дунай связывают между собой нарративные части и сюжетные пространства текста и

во времени, и в пространстве: сраженный выстрелом герой-рассказчик падает в какую-то пересекающую поместье соседа речушку, которая доносит его до болотистых придунайских мест, где он и пытается ловить рыбу. В мире Павича поместья Онегина и Ленского, землянка старого рыбака и Шенбруннский замок расположены в придунайских краях. Дунай при этом выступает и как связующая метафора: Онегин танцует с Ольгой под музыку «Голубого Дуная».

Отметим, что текст Павича «обращается» с пушкинским культом и мифом особым образом. Как будто этот миф был изначальной причиной, точкой отсчета «первоистории» всех — исторических и языковых — европейских событий, оставаясь при этом чуждым им, плохо вписывающимся в центральноевропейское языковое и культурное пространство. Анализируя альтернативную историю павичевского текста, мы видим, что мир строящегося на пушкинских произведениях рассказа, одновременно обнаруживает признаки *связности*, *гомогенности*, и *разорванности*, *гетерогенности*. За отождествлением, обретением идентичности с неизбежностью следует утрата «я», трансформации героев неизменно сопутствует трансгрессия текстовых и пространственных границ (провинциальное поместье, болотистый берег, Вена, Сараево), и дело тут не просто в свойственной постмодернистскому тексту фрагментарности, мозаичности, а в том, что в сюжете трижды повторяется *история изгнания*. Знаменитое «Пушкин наше все» у Павича превращается в альтернативное «Пушкин все, но не наше». Соединение пушкинского мифа и истории Фердинанда в одном сербском рассказе органично и закономерно, и одновременно неорганично и случайно. Главный герой неизменно оказывается вытолкнутым из пушкинского сюжета, при том что в сербском рассказе два события, соотносящиеся с двумя фокусами культурной и политической власти на востоке и на западе (Российской империей и Австро-Венгерской монархией), — гибель Пушкина и гибель Франца Фердинанда — проецируются друг на друга. Заговоривший по-сербски, перемещенный в центральноевропейское пространство, в контекст центральноевропейских героев и конфликтов, Пушкин выглядит здесь явным чужаком. Для самого Павича — серба, человека славянской языковой культуры, православного и ко всему прочему еще и переводчика Пушкина — ощущение *собственной чужести* активизируется вдвойне. Рассказ Павича в литературной пушкинистике XX в. — явление уникальное, звучащее одновременно изнутри и за пределами пушкинского культа и мифа.

В обоих рассмотренных нами сюжетах случай и закономерность неотделимы друг от друга. Сближаются структурно схожие вымышленные и исторические события — бегство от преследователей по льдинам, гибель от выстрела, — вовлекая литературу в создание альтернативной, виртуальной истории. В случае с «Хижиной дяди Тома» эта история претендует на сенсационную достоверность, хотя и остается на уровне маргинального окололитературного мифа, который историки едва ли станут воспринимать всерьез. В рассказе Павича причудливое соединение русской литературы и австро-венгерской истории оправдано поэтикой постмодернистского текста, но в то же время апеллирует к глубинным механизмам бытования пушкинского культа в центральноевропейском культурном пространстве. Проецирование вымысла и реальности друг на друга становится возможным благодаря культовым текстам, сюжетам и именам — и одновременно оказывается важной техникой поддержания уже существующих литературных культов, вовлекая их в стихию вторичной фольклоризации.

Список литературы

1 *Байяр П.* Титаник утонет. М.: Текст, 2017. 192 с.

2 *Бичер-Стоу Х.* Хижина дяди Тома, или Жизнь среди униженных / пер. Н.А. Волжиной. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2010. 784 с.

3 *Вагнер Е.* Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма: дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2007. 231 с.

4 *Зенкин С.Н.* От текста к культу // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / под ред. М.Ф. Надъярных, А.П. Ураковой. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 133–140.

5 *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф — имя — культура // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php (дата обращения: 16.09.2019).

6 *Мусий В.* А.С. Пушкин — персонаж «Уникального романа» М. Павича // Болдинские чтения, 2011: материалы конференции. Саранск: Гос. лит.-мемориальный и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2011. С. 230–239.

7 *Немзер А.* Поэзия Жуковского в шестой-седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту 2. Материалы международной научной конференции. Тарту, 2000. С. 43–64.

8 *Павич М.* Принц Фердинанд читает Пушкина // *Павич М.* Вывернутая перчатка (1989) / пер. Л. Савельевой. М., 2003. URL: http://knigger.com/texts.php?bid=22940&page=45 (дата обращения: 20.09.2014).

9 *Попович Т.* А.С. Пушкин — сокровенный герой прозы М. Павича // Болдинские чтения / отв. ред. Н.М. Фортунатов. Нижний Новгород, 2014. С. 62–71.

10 *Эпштейн М.* Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина // Знамя. 1996. № 6. С. 204–215.

11 *Bagi I.* Megjegyzések egy szószedethez (Milorad Pavić: Kazár szótár) // *Bagi I.* Rög-Eszmék. Írások a XX. századi szláv irodalmak köréből. Szeged, 2010. P. 216–223.

12 *Best S.M.* The Fugitive's Properties: Law and the Poetics of Possession. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 536 p.

13 *Dávidházi P.* Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare // Literature and its Cults. An Anthropological Approach / Ed. by Dávidházi P., Karafiáth J. Budapest: Argumentum, 1994. P. 29–47, 31.

14 *Hetényi Zs.* Nomen est ponem? Name and Identity in Russian Jewish Emigré Prose on and in Berlin of 1920s // Transit und Transformation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–1939 / Hrsg. von V. Dohrn, G. Pickhan. Charlottengrad und Scheunenviertel, Bd. 1. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010. P. 95–113.

15 *Kalavszky Zs. "Le mariage de Pouchkine"* Jókai lehetséges nyugat-európai forrásai és A. Sz. Puskin alakja a *Szabadság a hó alatt, avagy a "Zöld könyv"* című regényben" // *Mester Jókai": A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón* ["Master Jókai": Possible Readings of Jókai at the Turn of the Century"] / szerk. Hansági Á.,sáHermann Z. Budapest: Ráció Kiadó, 2005. P. 32–64.

16 *Kalavszky Zs.* The Pushkin Myth and Cult in Central European Literature: Gyula Krúdy's A vörös postakocsi ['The Crimson Coach'] (1913) // Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association. 2017. Vol. 10. P. 120–132.

17 *Kalavszky Zs., Urakova A.* Literary Cult and Its Discontents: Russian-Hungarian Perspective // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 169–180.

18 *Kappanyos A.* Nekünk Ferdinánd // Cseh ködképek fürkészője, Huszonegy írás Berkes Tamás 60. születésnapjára / szerk. Balogh M., Kalavszky Zs. Budapest, Reciti, 2014. P. 40–48.

19 *MacKay J.* True Songs of Freedom: "Uncle Tom's Cabin" in Russian Culture and Society. Madison: University of Wisconsin Press, 2013. 157 p.

20 *Pavić M.* Sár // *Pavić M.* A tüsszögő ikon / ford. B.E. Bojtár, O. Gállos. Újvidék — Pécs, 1993. P. 79–97.

21 *Reynolds D.S.* Mightier than the Sword: *Uncle Tom's Cabin* and the Battle for America. New York: Norton and Co., 2011. 376 p.

22 *Szabó Sz.* A másság-mozzanatok mentén elmozduló Pavić-olvasás. Híd 2010. 1. P. 65–90.

23 *Urakova A.* “I do not want her, I am sure”: Gifts, Commodities, and Poisonous Gifts in Uncle Tom’s *Cabin* // Nineteenth-Century Literature. 2020. Vol. 74, № 4. P. 448–472.

References

1 Baiiar P. *Titanik utonet* [Titanic will sink]. Moscow, Tekst Publ., 2017. 192 p. (In Russ.)

2 Bicher-Stou Kh. *Khizhina diadi Toma, ili Zhizn’ sredi unizhennykh* [Uncle Tom’s Cabin, or the Life among the lowly], transl. by N.A. Volzhina. Moscow, Izdatel’stvo Sretenskogo monastyria Publ., 2010. 784 p. (In Russ.)

3 Vagner E. *Natsional’nye kul’turnye mify v literature russkogo postmodernizma: dis. … kand. filol. nauk* [National cultural myths in the literature of Russian postmodernism: PhD Dissertation]. Barnaul, 2007. 213 p. (In Russ.)

4 Zenkin S.N. Ot teksta k kul’tu [From text to cult]. In: *Kul’t kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel’* [Cult as a phenomenon of the literary process: author, text, reader], ed. by M.F. Nadyarnych, A.P. Urakova. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 133–140. (In Russ.)

5 Lotman Iu.M., Uspenskii B.A. Mif — imia — kul’tura [Myth — name — culture]. In: Lotman Iu.M. *Izbrannye stat’i: v 3 t.* [Selected essays: in 3 vols.] Tallin, Aleksandra Publ., 1992. Vol. 1: Stat’i po semiotike i topologii kul’tury. Available at: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php (Accessed 16 September 2019). (In Russ.)

6 Musii V. A.S. Pushkin — personazh “Unikal’nogo romana” M. Pavicha [Pushkin as a character of Pavić’s *Unique Item*]. In: *Boldinskie chteniia, 2011, Materialy konferentsii* [Boldino conference 2011, proceedings]. Saransk, Gos. lit.-memorial’nyi i prirodnyi muzei-zapovednik A.S. Pushkina “Boldino” Publ., 2011, pp. 230–239. (In Russ.)

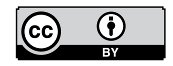
7 Nemzer A. Poeziia Zhukovskogo v shestoi-sed’moi glavakh romana “Evgenii Onegin” [Zhukovsky’s poetry in the sixth and seventh chapters of “Eugene Onegin”]. In: *Pushkinskie chteniia v Tartu 2.* Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Pushkin conference in Tartu 2, proceedings]. Tartu, 2000, pp. 43–64. (In Russ.)

8 Pavich M. Prints Ferdinand chitaet Pushkina [Prince Ferdinand is reading Pushkin]. In: Pavić M. *Vyvernutaia perchatka (1989)* [Glove turned inside out], transl. by L. Savel’eva. Moscow, 2003. Available at: http://knigger.com/texts.php?bid=22940&page=45 (Accessed 20 September 2014). (In Russ.)

9 Popovich T. A.S. Pushkin — sokrovennyi geroi prozy M. Pavicha [Pushkin as an intimate character in the fiction of Pavić]. In: *Boldinskie chteniia* [Boldino conference proceedings], ed. by N.M. Fortunatov. Nizhnii Novgorod, 2014, pp. 62–71. (In Russ.)

10 Epshtein M. Mednyi vsadnik i zolotaia rybka. Poema-skazka Pushkina [The Bronze horseman and the gold fish. Pushkin’s poem-tale]. *Znamia*, 1996, no 6, pp. 204–215. (In Russ.)

11 Bagi I. Megjegyzések egy szószedethez (Milorad Pavić: Kazár szótár) [Notes on a lexicon] (Milorad Pavić: Dictionary of the Khazars). In: Bagi I. *Rög-Eszmék. Írások a XX. századi szláv irodalmak köréből* (Mono-mania. Essays on twentieth-century Slavic literatures). Szeged, 2010. 216–223. (In Hungarian)
12 Best S.M. *The Fugitive's Properties: Law and the Poetics of Possession*. Chicago, University of Chicago Press, 2004. 536 p. (In English)
13 Dávidházi P. Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare. In: *Literature and its Cults. An Anthropological Approach*, ed. by P. Dávidházi, J. Karafiáth. Budapest, Argumentum, 1994, pp. 29–47, 31. (In English)
14 *Hetényi Zs.* Nomen est ponem? Name and Identity in Russian Jewish Emigré Prose on and in Berlin of 1920s. In: *Transit und Transformation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–1939*, ed. by V. Dohrn, G. Pickhan. Charlottengrad und Scheunenviertel, Bd. 1. Göttingen, Wallstein Verlag, 2010, pp. 95–113. (In English)
15 Kalavszky Zs. *„Le mariage de Pouchkine"* Jókai lehetséges nyugat-európai forrásai és A. Sz. Puskin alakja a *Szabadság a hó alatt, avagy a „Zöld könyv"* című regényben" ['"Le mariage de Pouchkine" Jókai's Possible Western European Sources and A.S. Pushkin's Figure in the Novel Freedom under the Snow or the Green Book"]. *Mester Jókai": A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón* ['"Master Jókai": Possible Readings of Jókai at the Turn of the Century'], szerk. Hansági Á., Hermann Z. Budapest Ráció Kiadó, 2005, 32–64. (In Hungarian)
16 Kalavszky Zs. The Pushkin Myth and Cult in Central European Literature: Gyula Krúdy's A vörös postakocsi ['The Crimson Coach'] (1913). *Hungarian Cultural Studies*: E-Journal of the American Hungarian Educators Association. 2017, vol. 10, pp. 120–132. https://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/295/565 (In English)
17 Kalavszky Zs., Urakova A. Literary Cult and Its Discontents: Russian-Hungarian Perspective. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 53, pp. 169–180. (In English)
18 Kappanyos A. Nekünk Ferdinánd. ['Ferdinand for us']. *Cseh ködképek fürkészője, Huszonegy írás Berkes Tamás 60. születésnapjára* ['Scout of Czech phantoms, Twenty-one pieces on the 60th birthday of Tamás Berkes.'], szerk. Balogh M., Kalavszky Zs., Budapest, Reciti, 2014. 40–48. (In Hungarian)
19 MacKay J. *True Songs of Freedom: "Uncle Tom's Cabin" in Russian Culture and Society*. Madison, University of Wisconsin Press, 2013. 157 p. (In English)
20 Pavić M. Sár. In: Pavić M. *A tüsszögő ikon* ['The sneezing icon'], ford. Bojtár B.E., Gállos O. Újvidék — Pécs, 1993. 79–97. (In Hungarian)
21 Reynolds D.S. *Mightier than the Sword: "Uncle Tom's Cabin" and the Battle for America*. New York, Norton and Co., 2011. 376 p. (In English)
22 Szabó Sz. A másság-mozzanatok mentén elmozduló Pavić-olvasás. *Híd* 2010. 1. 65–90. (In Hungarian)
23 Urakova A. "I do not want her, I am sure": Gifts, Commodities, and Poisonous Gifts in "Uncle Tom's Cabin". *Nineteenth-Century Literature*, 2020, vol. 74, no 4, pp. 448–472. (In English)



VERS LE ROMAN HISTORIQUE: «LES HISTOIRES SECRÈTES» EN FRANCE À LA FIN DU XVII^{e} ET AU DÉBUT DU XVIII^{e} SIÈCLE

© 2020. A.V. Golubkov
L'institut de littérature mondiale Gorki de l'Académie des sciences de la Russie, Moscou, Russie; École supérieure d'économie de l'Université nationale de la recherche, Moscou, Russie
Envoyé le: 25 mai 2020
Publié le: 25 décembre 2020

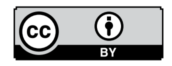
Résumé: L'article est consacré à l'analyse du genre de l'«histoire secrète» qui a été largement diffusé en France après la publication du livre «Les anecdotes de Florence ou L'histoire secrète de la Maison de Médicis» (1685) de l'historien Antoine Varillas. Dans la préface de ce texte, Varillas propose la théorie du genre qui se voit dans l'obligation de la démonstration des causes cachées, parfois «basses» ou «mineures» des événements importants généralement ignorées par les historiographes officiels qui se tournent vers l'existence cérémonielle de la personne décrite. L'auteur des «histoire secrètes» devrait utiliser les commérages de l'environnement des «princes», pénétrer dans les cabinets et les chambres cachées des regards indiscrets. L'analyse montre l'impact des éléments clés de la poétique de Varillas (coloris ethnographique, topos de la «chambre» et du «cabinet», attention particulière à la vie «corporelle») dans les œuvres de François-Paulin Dalairac, Esaias von Pufendorf, Madeleine-Angélique de Gomez, Louis de Mailly, etc., qui illustrent la «dégradation» du récit historique vers la pure fiction préfigurant le roman historique à la manière de Walter Scott.

Mots clés: Littérature française, anecdote, «histoire secrète», A. Varillas, F.-P. Dalairac, E. Pufendorf, M.-A. Gomez, L. de Mailly.

Information sur l'auteur: Andrey V. Golubkov, docteur ès lettres, directeur des recherches, L'institut de littérature mondiale Gorki de l'Académie des sciences de la Russie, Povarskaya 25 a, 121069 Moscou, Russie; professeur, École supérieure d'économie de l'Université nationale de la recherche, ul. Myasnitskaya, 20, 101000 Moscou, Russie. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7069-1033

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Pour la citation: Golubkov A.V. Vers le roman historique: «Les histoires secrètes» en France à la fin du XVII^{e} et au début du XVIII^{e} siècle. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 88–101. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-88-101



PAVING THE ROAD TO THE HISTORICAL NOVEL: "LES HISTOIRES SECRÈTES" IN FRANCE AT THE TURN OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES

© 2020. A.V. Golubkov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: May 25, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: This article examines the genre of "secret history" which gained widespread currency in France after the publication of the book *Anecdotes of Florence: or, A Secret History of the House of Medici* (1685) by Antoine de Varillas. The preface to the book gives an overview of the theory of the genre that welcomes representation of hidden, sometimes "dishonorable" or "insignificant" premises of important events, usually ignored by official historiographers who tend to focus on the façade of their protagonist's life. Authors of such "secret" stories are advised to use gossips obtained from the "royal" circles and find their way into the studies and bedrooms hidden from the eyes of the others. The article shows the impact that elements of Varillas's poetic style (ethnographic flair, the *topoi* of bedroom and "cabinet," focus on the human body etc.) had on the texts of "secret" memoirs and notes by François-Paulin Dalairac, Esaias von Pufendorf, Madeleine-Angélique de Gomez, and others. A more detailed interpretation demonstrates how historical narrative degraded into fictional prose and in many respects anticipated — together with other sources analyzed in the article — a formula of the historical novel a la Walter Scott.

Keywords: French literature, anecdote, "secret history," A. Varillas, F.-P. Dalairac, E. Pufendorf, M.-A. Gomez, L. de Mailly.

Information about the author: Andrey V. Golubkov, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St. 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7069-1033

E-mail: andreygolubkov@mail.ru

For citation: Golubkov A.V. Paving the Road to the Historical Novel: "Les Histoires Secrètes" in France at the Turn of the 17th and 18th Centuries. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 88–101. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-88-101

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)51

НА ПУТИ К ИСТОРИЧЕСКОМУ РОМАНУ: «ТАЙНЫЕ ИСТОРИИ» ВО ФРАНЦИИ В КОНЦЕ XVII – НАЧАЛЕ XVIII ВВ.

© 2020 г. А.В. Голубков
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-88-101

Аннотация: Статья посвящена анализу жанра «тайной истории», получившего широкое распространение во Франции после публикации книги «Флорентийские анекдоты, или Тайная история дома Медичи» (1685) А. Варийяса. Согласно изложенной в предисловии к этому труду теории жанра, предполагается демонстрация скрытых, подчас «низких» или «незначительных», причин важных событий, которые обыкновенно игнорируются официальными историографами, обращенными к парадному существованию описываемого лица; автору таких историй следует пользоваться сплетнями из окружения «принцев», проникать в скрытые от посторонних глаз кабинеты и спальни. В процессе анализа показывается воздействие ключевых элементов поэтики Варийяса (этнографический колорит, топос «спальни» и «кабинета», акцент на телесной жизни) на тексты «тайных» историй и записок Ф.-П. Далерака, Э. Пуфендорфа, М.А. Гомес и др. Интерпретация книги «Анекдот, или Тайная история весталок» Л. де Майи иллюстрирует процесс «деградации» исторического нарратива в сторону фикциональной прозы, которая предвещает исторический роман в духе В. Скотта.
Ключевые слова: французская литература, анекдот, «тайная история», А. Варийяс, Ф.-П. Далерак, Э. Пуфендорф, М.-А. Гомес, Л. де Майи.
Информация об авторе: Андрей Васильевич Голубков — доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7069-1033
E-mail: andreygolubkov@mail.ru
Для цитирования: *Голубков А.В.* На пути к историческому роману: «тайные истории» во Франции в конце XVII — начале XVIII вв. // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 88–101. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-88-101

Antoine Varillas (1624–1696) est devenu l'auteur de la première théorie de l'anecdote et de l'histoire secrète en France: dans l'avant-propos de son livre «Les anecdotes de Florence ou L'histoire secrète de la Maison de Médicis», publiés aux Pays-Bas en 1685, l'année même de l'abolition de l'édit de Nantes, il réussit à «légaliser» le genre; il en dévoile les lois, en le comparant avec les types de narration historique qui existaient à l'époque. L'auteur des «Anecdotes de Florence» remarque l'opposition centrale entre histoire officielle et anecdote: «L'historien considère presque toujours les hommes en public; au lieu que l'écrivain d'anecdotes ne les examine qu'en particulier. L'un croit s'acquitter de son devoir, lorsqu'il les dépeint tels qu'ils étaient à l'armée, ou dans le tumulte des villes; et l'autre essaie en toute manière de se faire ouvrir la porte de leur cabinet. L'un les voit en cérémonie, et l'autre en conversation; l'un s'attache principalement à leurs actions, et l'autre veut être témoin de leur vie intérieure, et assister aux plus particulières heures de leur loisir. En un mot, l'un n'a que le commandement et l'autorité pour objet, et l'autre fait son capital de ce qui se passe en secret et dans la solitude» [11, p. 45].

Ainsi, l'anecdote aide à comprendre les événements qui semblent isolés dans l'histoire officielle, à réunir la cause avec la conséquence, à ramener un événement à sa source, à dénuder la véritable situation des choses. L'histoire officielle, en raison du canon auquel elle obéit et aux règles de convenance, ne peut pas rendre manifestes toutes les réelles causes des événements; alors que l'anecdote, tout en restant un moyen supplémentaire, est capable de servir en tant qu'«explication». Quand l'historien ne peut pas continuer la narration concernant la vie «corporelle» des personnages, c'est l'auteur d'anecdotes qui apparaît sur scène, car il n'est pas lié par des limites strictes. Le déplacement symbolique de

l'espace officiel vers les cabinets intimes a comme résultat que l'historien se transforme en auteur d'anecdotes; Varillas cherche à voir ses héros au moment où personne ne les voit, lorsqu'il n'y a pas d'attention publique, c'est-à-dire, quand il ne s'agit pas du temps historique. Cette rupture de temps aide l'auteur d'anecdotes à comprendre les motifs cachés de l'Histoire (autrement dit, les véritables raisons, l'espace derrière les coulisses). C'est pourquoi les ruptures dans le discours historique doivent être remplies par des anecdotes, qui font apparaître les secrets de la vie privée du roi ou des courtisans et les révèlent à un cercle de personnes parmi lesquelles les anecdotes peuvent être reçues.

La publication du texte de Varillas place l'anecdote ou l'histoire secrète en tant que genre. Différents auteurs se mirent à utiliser ces mots dans leurs titres désirant évidemment répéter le succès du livre de Varillas. À la fin du XVII^e^ et début du XVIII^e^ siècles, la mention «histoire secrète» figure presque toujours dans le titre quand il s'agit d'un roman, c'est-à-dire, d'un texte complètement fictif. En voici un exemple, l' «Histoire secrète de Néron», de Guillaume de Lavaur (1653–1730) parue à Paris en 1726 [5]; il s'agit en réalité de la traduction d'un chapitre (celui du banquet de Trimalcion) du célèbre roman de Pétrone. En cette même année 1726 paraît l' «Histoire secrette des femmes galantes de l'antiquité» [2] qui, malgré le titre intéressant, expose les mythes de Narcisse et Écho, Isis et Osiris, Apollon et Daphné, etc., tout conformément aux goûts du public.

La plupart des «histoires secrètes» ne présentent pas de valeur littéraire et sont loin de constituer, du fait de leur parution, un événement dans l'histoire de la littérature. Ces textes sont utiles cependant pour suivre l'évolution de ce que les Français appelaient «anecdote» à la limite des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Dans les «avertissements» qu'ils contiennent pour la plupart, on peut trouver quelques réflexions sur la nature du genre, quoique toutes ces idées, ayant un caractère secondaire et en surimpression de Varillas, n'aient pas beaucoup de portée. Arrêtons-nous cependant sur certains de ces textes et cherchons à découvrir quelles idées de Varillas furent les plus attrayantes, du point de vue commercial, pour les gens de l'époque. Autrement dit, nous essayerons de dégager des approches de Varillas, ce qui fut immédiatement emprunté et utilisé.

La tâche explicite que se donnait Varillas trouve un écho au sein de la narration de tous ces textes. Pour Varillas il s'agissait, tout en restant un historien non engagé et travaillant exclusivement «afin de découvrir la vérité», de transmettre des «renseignements», jusque là dissimulés aux yeux de la plupart

des gens. Ces «renseignements» tournaient autour d'intrigues qui se déroulaient dans un autre pays; elles tiraient leur source des passions, ou plutôt, de la passion dominante d'un personnage haut placé. L'idée chère à Varillas d'un autre pays en tant que scénario de l'action, gage d'exotisme, trouve son expression dans «Les Anecdotes de Pologne ou Memoires secrets du regne de Jean Sobeski III du nom» dont l'auteur est François-Paulin Dalairac. C'est la guerre contre les Turcs de 1683 à 1684, y compris le siège de Vienne, qui est au centre du récit. Dans son avant-propos, Dalairac annonce les raisons l'ayant poussé à prendre la plume; son avant-propos se fonde sur celui de Varillas, quoique il s'agisse d'un contenu nouveau, sans rapport avec Florence: «La guerre que les Turcs ont recommencée contre l'Empereur en 1683 a eu jusqu'ici des circonstances si remarquables, qu'il feroit difficile de trouver dans les siecles passez des faits plus dignes de la curiosité du Public, ni plus capables d'embellir l'Histoire. Il en déjà paru quelques relations, mais toutes si défectueuses, qu'on n'y voit que particularitez supposées, détails défigurez, circonstances hazardées sur la simple autorité de quelques Lettres écrites à des amis qu'on a cherché à divertir aux dépens de la verité. Cependant le public s'en est laissé fraper, comme il a accoûtumé de faire en faveur de ces sortes de relations, lesquelles semblent imposer par un certain caractere de secret et de particulier, qu'on ne croit pas trouver dans les nouvelles generales. <...> Ces considerations m'ont fait entreprendre cet ouvrage, et former le dessein de raconter ici cette guerre fameuse avec toute l'exactitude d'un témoin oculaire et toute la bonne foy d'un ecrivain sans interest et sans passion; qualitez fort necessaires à tout historien, mais encore plus à celui qui écrit les affaires de son temps, à la vûë de ceux qui y ont eu part, dont l'attention n'est pas un petit obstacle aux libertez qu'il voudroit prendre» [1, p. 2–3]. Pour créer un effet «d'authenticité», Dalairac décrit l'armée polonaise et sa manière de faire la guerre, à la première personne du singulier (comme s'il s'agissait de la parole d'un expert); il décrit ensuite l'armée ottomane. Après la description monotone des batailles menées en Hongrie et en Pologne (dans les chapitres II, III, IV et V), dans le dernier chapitre, le sixième, Dalairac expose ses «impressions» d'un séjour dans le camp des Turcs [1, p. 338–339]. Étonnamment, le coloris «oriental» y est atténué et le séjour en question, présenté de façon neutre; l'auteur décrit des gens concrets qui lui donnent à boire, mangent avec lui et éprouvent du plaisir à manifester de l'hospitalité. Cependant on n'y retrouve pas le souci propre à Varillas de dégager chez un personnage une passion dominante. Pareillement, l'analyse psycholo-

gique à la manière de Madame de La Fayette ou de Guilleragues n'y figure pas. Dalairac se révèle incapable de présenter ses personnages sous un angle psychologique, ne serait-ce qu'en les réduisant à un seul trait. En conséquence, ce ne sont pas les schémas employés par Varillas qui y aiguisent l'intérêt du lecteur. Ce qui attire, ici, c'est le schéma d'attente d'un roman d'aventures. Le héros y devient un simple otage de circonstances dont la source lui est inconnue, car il ne réfléchit pas. Dalairac décrit les conséquences, mais pas les causes des événements. Si les «Les anecdotes de Florence» avaient pour but de présenter «la vérité dissimulée» sous forme de divertissement, ce qu'on trouve dans «Les Anecdotes de Pologne» c'est une attente d'événements amusants.

Un peu avant Dalairac, Essaias Pufendorf publie «Les anecdotes de Suède ou histoire secrète des changements arrivés dans ce Royaume, sous le Règne de Charles XI»[1]. Ce texte paraît se rapprocher plus du modèle de Varillas, ne serait-ce qu'en raison de la tendance qu'on y trouve vers un psychologisme «anecdotiste», dans l'esprit de Plutarque. Il se construit selon deux points de vue — le texte «appartient» au témoin des événements qui ont lieu en Suède, mais son manuscrit est «apprécié» par l'éditeur, qui s'adresse au lecteur dans un avertissement: «L'ouvrage que je vous présente n'estoit pas destiné à paroitre en public. L'auteur ne l'avoit composé que pour sa propre satisfaction; aussi l'a-t-il toujours tenu soigneusement caché dans son cabinet, sans le laisser voir qu'à ses intimes amis. Mais après sa mort, son Manuscrit est tombé entre les mains de quelques personnes de ma connoissance qui le jugeant digne de voir le jour, me l'ont communiqué, et m'ont conseillé de le publier. Pour me faire entrer dans leur sentiment, ils m'ont représenté, que les Curieux seront sans doute bien aisez d'apprendre des particularitez de l'Histoire de Suède qu'on ne trouve point ailleurs» [9, p. 3].

Nous voyons utilisés ici les concepts de base de la théorie de Varillas, tels que «le cabinet», «les manuscrits cachés», «la curiosité», «les particularités» qui prédéterminent bien entendu l'horizon d'attente du public. Le «témoin» s'adresse ensuite au lecteur à propos d'une certaine «catastrophe» qui eut lieu en Suède (la perte de leurs privilèges pour le Sénat et la noblesse). Ce deuxième avant-propos contient également des clichés, des propos standardisés sur le désir de visiter les cabinets des hommes politiques (le lieu où ils peuvent se permettre une conduite spontanée, cachée aux yeux des non initiés), de façon à mieux comprendre les

1 Notons que l'ouvrage fut *publié* en 1716. Pufendorf meurt en 1689: il est évident que son livre avait été rédigé juste après la parution de l'ouvrage de Varillas.

véritables causes des événements politiques: «Comme je residois en cette Cour dans le temps que cette catastrophe arriva, et que je trouvay le moyen de satisfaire la curiosité que j'avois de sçavoir ce qui se passoit à cet egard, il me semble que je ne feray pas mal d'en fixer le souvenir, pour mon usage particulier, en mettant par écrit ce que j'en ay appris. Il est vray que je n'ay pas penetré les secrets du Cabinet, ni peu découvrir les intrigues secrettes de quelques personnes de la Cour; mais je suis fort seur d'avoir esté bien informé du gros de l'affaire. Je vay donc l'exposer sur le papier, sans flatter qui que ce soit, ni donner de mon chef de sinistres interpretations à ce qui s'est fait, ou dit; ce qui me sera d'autant plus aisé, que je n'ay esté que simple spectateur, et que je n'en ay tiré aucun profit, ni souffert aucun préjudice» [9, p. 4].

Le texte de Pufendorf est sans doute pointé contre la reine Christine de Suède qui, d'après une opinion répandue, était coupable de l'essor impétueux des «nouveaux aristocrates», de la transformation des bourgeois en noblesse; ce sont eux qui plus tard limiteront le pouvoir du Sénat. L'inspiration «secrète» de l'auteur est évidente lors qu'il fait le diagnostic des passions dominantes de Christine et de l'héritier du trône, Charles XI. Quant à ce dernier, il est décrit de façon assez intéressante, mais sans rien de nouveau dans le cadre anecdotique. C'est la physiologie du personnage qui se trouve au centre de l'attention: on impute sa faible santé à une passion dominante, ses goûts en matière de repas. En outre, on aborde l'incohérence entre «le masque» et «le fonds» (ce qui dans le contexte est un compliment, car cela trahit du machiavélisme, autrement dit, une bonne qualité chez un homme politique). Pufendorf recourt à la technique de «l'appel à l'autorité», en déclarant que ses informations sur la vie amoureuse du roi furent obtenues du domestique qui dormait avec lui dans la même chambre: «Charles XI est d'une taille au dessous de la médiocre. Ses cheveux estoient noirs et frisez; il en prennoit beaucoup de soin, et les aimoit tant qu'il n'a jamais voulu prendre la perruque jusqu'en 1687, qu'il s'aperçut qu'il luy venoit quelques cheveux gris, avant le temps. Son front est médiocrement relevé; ses yeux petits et doux. Il a le nés médiocre et droit, les jo es rouges, le menton pointu, les levres grosses et vermeilles, les épaules larges, la taille bien prise, les mains assez grandes et les pieds petits. Ses jambes estoient parfaitement belles; mais il se rompit la gauche, et il boite un peu depuis ce temps là. Il est fort adroit à tous les exercices du corps qui conviennent aux Gens de Qualité; il est vray qu'il ne s'est pas tant exercé à la danse, ni à faire des armes. En échange il aime fort le manége et les chevaux, et

ne cede à personne dans les Courses de Bague. Il est assez robuste, et jusqu'ici il s'est montré presque infatigable, sur tout en voyage, car il a souvent fait dans un jour sur des chevaux de relais, jusqu'à vingt lieuës de Suede, dont les dix font un dégré. Sa santé n'est pas des meilleures; il est sujet à de grands saignemens de nés, et à des maux de teste, et d'estomac qui lui causent de fréquensvomissemens. Bien des gens croyent qu'il faut attribuer ces incommoditez à la coutume qu'il avoit dans sa jeunesse de déjeuner avec de la viande, et de manger avec excez aux autres repas; mais sa maniere de manger fort viste, et d'avaler sans gueremascher, peut bien y contribuer. Il n'est pas delicat dans le choix des mets, et il préfere les grosses viandes aux meilleurs ragousts. L'yvrognerie n'est pas son foible, quoique dans l'occasion il fasse raison aux autres. Il dort fort peu, se couchant tard, et se levant à quatre heures du matin; mais dés qu'il est au lit, il s'endort d'un sommeil profond. On n'a jamais ouï dire qu'il eust aucun penchant à la galanterie, et un de ses domestiques qui a couché seize ans dans sa chambre, m'a juré qu'il n'avoit jamais connu d'autre femme que la Reine... Il n'a pas l'air grand, et si on ne le connoissoit pas, on ne le prendroit jamais pour le Roi. Ses manieres sont assez simples; il vit familiérement avec ceux qu'il connoit; il les embrasse, leur serre la main, leur frappe doucement sur l'épaule; mais avec tout cela, les caresses ne partent pas toujours du cœur, il sçait fort bien dissimuler, cacher son amour et sa haine, et parler autrement qu'il ne pense» [9, p. 193–194].

L'image du gouverneur, l'accent sur les particularités de son corps «humain» mais pas sur celles de son corps «politique»: c'est ce qu'on trouve au centre des «anecdotes» rédigées par Madeleine-Angélique Gomez, et publiées à Amsterdam en 1722 sous le titre d' «Anecdote ou Histoire secrète de la Maison Ottomane». Ce n'est pas seulement l'intitulé du livre, mais aussi l'avant-propos qui reprennent tout à fait la formule de Varillas, ce qui est symptomatique — en 1722, le sens du mot «anecdotes» n'exige pas d'explication: «Il n'est pas nécessaire d'expliquer au public le dessein que l'on a eu en composant cette Histoire; le titre seul le fait connoître assez clairement; et l'on sçait que par le mot d'Anecdotes, l'on entend l'Histoire domestique des Princes, si j'ose me servir de cette expression» [3, p. 2]. En ce qui concerne le contenu de l'œuvre, sa valeur esthétique est inférieure à celle des «Anecdotes de Florence». L'auteur ne figure pas dans ce texte où le lecteur ne trouve qu'une compilation de textes historiques consacrés aux Turcs. Gomez déclare dans son avant-propos qu'elle citera tous les auteurs chez qui elle a pris les faits dont il s'agira dans cette histoire, pour garantir la vérité de l'infor-

mation donnée dans le texte. Le livre présente un récit des clichés de l'histoire turque tirés d'œuvres connues, répertoriés de forme commode à utiliser lors d'entretiens mondains sur ce sujet. Notons que l'adjectif «secrète», de l'expression «histoire secrète», ne suppose pas l'utilisation de documents secrets, inconnus du public, ou des consultations avec des gens qui auraient personnellement connu une figure importante. Une question se pose naturellement, pourquoi l'histoire est-elle *secrète* si toutes les informations sont prises dans des sources accessibles à presque tout le monde? Il nous semble qu'il n'y est plus question ici de rechercher les raisons mystérieuses des événements, mais que nous avons déjà la loi intérieure du genre, c'est-à-dire, une certaine forme de présenter les documents. En effet, nous sommes en présence d'une stratégie narrative qui prédétermine un récit sur «l'existence domestique» des princes; d'un autre côté, cette existence ne représente pas un secret pour la plupart des lecteurs, qui pouvaient en prendre connaissance à l'aide d'autres sources. La stratégie anecdotique quant à elle est toujours là, mise en œuvre lorsqu'il s'agit de décrire la physiologie du héros et de révéler sa passion dominante, dans une «mise en cliché» du héros.

Si les trois premiers textes décrits, c'est-à-dire les histories secrètes de Dalairac, celles de Pufendorf et de Gomez, sont marqués par la forte influence de l'œuvre de Varillas et la tradition historiographique, qu'ils imitent et dont ils poursuivent les stratégies narratives, l'œuvre de Louis de Mailly signifie pour l'histoire de l'histoire secrète la perte de son statut «d'histoire alternative». Nous voici au début de la tradition qui permet de nommer par ce titre toute œuvre de fiction qui correspond complètement à un roman par sa structure et qui ne dissimule pas sa nature de fiction, comme c'était encore le cas pour les anecdotes de Pologne, les anecdotes de Suède ou ottomanes.

Le roman de Mailly fut publié en 1700 et l'influence de Varillas n'est évidente que dans son titre: «Anecdote, ou Histoire secrète des vestales». Voici en quoi consiste le sujet. Le héros principal, le légionnaire romain Celler, assiste à la cérémonie d'initiation d'une vierge en vestale. Il entend alors la «voix basse et étrange» de l'empereur Domitien qui félicite une néophyte, Cornélie, «entrée dans cet âge quand le beau sexe commence à comprendre sa beauté». Domitien brûle de passion pour la belle vestale et la poursuit. Celler, qui est amoureux aussi mais de façon clandestine, maîtrise bien ses émotions sans les laisser se transformer en passion incontrôlable. Celler et Cornélie s'échangent des lettres galantes. Domitien, qui les a interceptées, complote de les utiliser contre Cornélie,

pour prouver que la vestale a violé son vœu de chasteté. Pourtant, les juges n'y trouvent rien de criminel, car «on ne condamnait jamais une vestale pour avoir commis des galanteries». Domitien recourt alors au faux témoignage de son ami Litinien qui prétend d'avoir eu des relations avec Cornélie. Le roman se termine par la scène où la vestale est enterrée vivante. Le chercheur en littérature trouvera un certain intérêt dans l'avant-propos assez long (un quart environ de tout le texte). Cet avant-propos est consacré aux bases historiques du récit de fiction qui suivra. En explicitant le but de son livre, l'auteur crée un lien entre le genre anecdote et son texte: «Je m'en tiens donc à marquer de l'Histoire des vestales les particularitez qui n'ont pû entrer dans celle-ci» [7, p. 3]. Suivant le modèle «histoire / anecdote», il oppose son avant-propos et le texte qui le suit[2]. En absence d'une histoire écrite des vestales (d'un «texte d'apparat», si l'on veut), à laquelle «l'histoire secrète» pourrait s'opposer comme une histoire alternative, Mailly compose lui-même dans son préambule une assez longue version «officielle» de cette histoire manquante. Autrement dit, il rédige ce que des historiens sérieux *auraient pu* écrire en se basant sur les réminiscences des textes antiques et médiévaux (Aulu-Gelle, Suétone, Pline, Ambroise). Le recours à l'histoire des vestales comprend la mention de l'enlèvement légendaire du feu sacré de Veste, à Troie, par Enée, du culte des vestales à Alba Longa, et des rites établis à Rome par Numa Pompilius: «Elles étoient fort considérées à Rome; il n'y avoit point de maison plus riche que la leur; chacune pouvoit faire son Testament, même du vivant de son Père. Quand elle marchoient dans la Ville, elles étoient précédées d'un Huissier, qui portoit les faiceaux. Si un criminel, qu'on menoit au suplice, trouvoit une Vestale en son chemin, elle pouvoit lui sauver la vie, pourvû qu'elle jurât que cette rencontre s'étoit faite par hazard. Elles avoient droit de se faire conduire en chariot dans la Ville, même jusques dans le Capitole, et les Consuls qu'elles rencontroient étoient obligez de leur ceder le pas» [7, p. 8].

Le récit de Mailly racontant la passion de l'empereur Domitien pour la vestale, qui suit l'avant-propos, est donc une histoire secrète, c'est-à-dire, une histoire alternative par rapport au récit officiel. À propos de l'histoire des relations entre les empereurs et les vestales, Mailly se souvient de Caracalla: «le plus

2 Pour Mailly, le lecteur qui aura pris connaissance de son avant-propos est déjà capable de repérer la fiction dans l'anecdote: «Je ne crois pas néanmoins avoir rien omis des points les plus considérables de leur Histoire; et il sera aisé de distinguer dans le petit ouvrage que je donne au Public, la vérité de la fiction» [7, p. 42].

cruel des Césars, étant devenu sensible aux charmes de la vierge Claudia, la fit conduire avec violence, jusques dans son lit d'où la faiblesse de cet Empereur la laissa sortir capable encore d'être vestale; cependant il la fit quelques jours après enterrer toute vive; et cette jeune fille si digne de compassion, ne dit jamais autre chose, en protestant de son innocence, sinon qu'Antonin lui-même sçavoit bien qu'elle étoit Vierge» [7, p. 38]. À partir de la rapide mention par Suétone du procès que Domitien organisa contre les vestales[3], Mailly invente les raisons de la haine de l'empereur pour Cornélie, en les transportant dans l'obsession amoureuse. Bien dans la tradition de Varillas, Mailly prévient le lecteur à l'avance de la passion dominante à laquelle Domitien est exposé et qui le transforme en meurtrier: «Au reste il n'y a dans cette histoire que quelques traits de galanterie, qui soient de mon invention, et peut-être mon imagination a-t-elle dicté la verité. Je feins, par exemple, queDomitien étoit amoureux de Cornélie, et après y avoir pensé serieusement, je trouve qu'il est presque impossible que l'amour, j'entends l'amour furieux, n'ait pas été la cause de l'action violente qu'il fit, en condamnant une vestale innocente» [7, p. 46–47]. L'invention est donc comment Mailly définit son programme esthétique de création d'une histoire secrète adressée au public galant. Pour bien expliquer ses buts Mailly recourt aux idées de Varillas: «Si l'on nous pouvoit donner l'histoire naïve du cœur des grands hommes, qu'elle démentiroit souvent l'histoire que nous avons de leurs vies mais c'en est assez. Cette reflexion me meneroit trop loin, je lui donnerai peut-être quelque jour toute l'étendue qu'elle merite» [7, p. 48].

Cinq ans avant l' «Anecdote des vestales», Mailly avait déjà eut recours à un style semblable lors de la rédaction d'un autre texte, dans le titre duquel le mot «anecdote» ne figurait pas, mais où la formule «histoire secrète» était utilisée: «Rome Galante ou histoire secrète sous les regnes de Jules Cesar et d'Auguste». Ses principes esthétiques de base, comme par la suite dans l' «Anecdote des vestales», sont explicités dans l'avis adressé au lecteur. L'influence de Varillas y est encore évidente et elle est plus nettement exprimée que dans l'anecdote ultérieure: «Les principales circonstances qu'on en rapporte, sont tirées d'anciens

3 Suétone écrit ainsi à propos des vestales tuées sur l'ordre de Domitien: «Il permit, en effet, aux sœurs Oculata ainsi qu'à Varronilla de choisir leur supplice et relégua leurs séducteurs, mais, plus tard, Cornélia, la grande Vestale, autrefois acquittée, ayant, après un long intervalle, été accusée de nouveau et convaincue, il ordonna de l'enterrer vivante et de flageller ses complices jusqu'à la mort dans le lieu des assemblées, exception faite pour un ancien préteur qu'il condamna simplement à l'exil» [10, p. 86].

Manuscrits qui sont dans la Bibliothèque du Roi, ou dans les cabinets de quelques Curieux <…>. Dans la premiere partie, on suit pas à pas Jules César dans ses conquêtes amoureuses, qui ont été aussi rapides, que celles de guerre; et la scéne a changé à tous momens, parce qu'il n'avoit pas de Cour fixe. Dans la seconde partie, on fait en enchaînement des avantures des personnes qui composoient la cour d'Auguste; ce qui sans doute ne déplaira pas. Si l'on continuë cet ouvrage, on y verra toûjours la même diversité; la politique sous Tibère; la dissolution sous Caligula, Claude et Neron; la Vertu heroïque sous Vespasien et Tite; et les vices sous les apparences de la Vertu, durant le Regne de Domitien» [6, sans page]. Les aventures ne présentent pas d'intérêt en soi; elles sont décrites en chaîne, l'une après l'autre. Elles pourraient en général s'inscrire dans la logique de Varillas (dévoiler l'histoire officielle), si elles n'étaient pas de la pure fiction. Le motif du «cabinet fermé» se révèle important dans l'histoire de l'amour de César pour Sébastide, épouse du roi Nicomède, en Bithynie où César est arrivé pour réunir la flotte. Mailly s'occupe avant tout de la description de la cour galante de Nicomède, où les assiduités galantes et les *flirts* occupent le roi et tous ceux qui s'y trouvent: tous sont galants et polis, tous parlent latin aussi bien qu'en Italie, les dames sont aussi belles comme celles qui vivent à Rome, chacune a plusieurs galants et il n'y a pas de cavalier sans dame.

Nous trouvons, soumise à la même logique, l' «Histoire secrète du connestable de Bourbon» de Caumont de La Force (ou Baudot de Juilly), consacrée à l'époque de Louis XII et son épouse Anne de Bretagne, «qui savait très bien être reine». En décrivant la cour «d'où l'on a chassé le luxe et la flatterie», l'auteur présente son héros principal, le beau Charles de Bourbon, «qui possédait toutes les qualités inhérentes au courtisant véritable» [4, p. 2]. Plus tard l'ouvrage se révèlera comme un précurseur du «roman rose», avec un triangle amoureux dans lequel on trouve deux femmes et un homme, le beau prince, fidèle à son roi, et qui se bat vaillamment sur les Apennines. Le héros est fictif, et le fond contre lequel il «existe» pourrait être considéré comme historique s'il n'était pas aussi artificiel. Au premier plan on trouve la logique galante de présentation des informations: elle aboutit à l'effacement absolu de l'individualité de la personne décrite, en lui imposant d'emblée (sans analyser les faits y ayant rapport et sans chercher à dégager la vérité) des qualités galantes. La seule passion possible dans l'univers galant est l'amour: les hommes y sont toujours courageux, forts, beaux et bien éduqués, et les femmes n'évitent donc pas de succomber à leur charme.

L'histoire secrète s'inscrit très bien, alors, dans le schéma conceptuel de G. May, pour qui le développement du roman français découle d'une dégradation progressive de l'historiographie [8]. Les histoires secrètes se dégradent jusqu'à arriver dans un récit littéraire absolument stéréotypé, sans aucun fondement historique réel, où les concepts de Varillas n'ont qu'une fonction décorative. «L'histoire secrète» ici est un prototype du futur roman historique dans l'esprit de Walter Scott, avec un héros principal fictif qui est placé dans les circonstances historiques réelles.

References

1 Dalairac F.-P. *Les Anecdotes de Pologne ou Memoires secrets du regne de Jean Sobeski III du nom*. 2 vol. Amsterdam, Henry Desbordes, 1700. (In French)

2 Dubois F.N. *Histoire secrette des femmes galantes de l'antiquité*. 6 vol. Paris, E. Ganeau, 1726–1731. (In French)

3 Gomez M.-A. *Anecdote ou Histoire secrète de la Maison Ottomane*. 2 vol. Amsterdam, La Compagnie, 1722. (In French)

4 *Histoire secrète du connestable de Bourbon*. Lyon, C. Bachelu, 1696. 328 p. (In French)

5 Lavaur G. de. *Histoire secrète de Néron*. 2 vol. Paris, E. Ganeau, 1726. (In French)

6 Mailly L. de. *Rome Galante ou histoire secrète sous les règnes de Jules Cesar et d'Auguste*. 2 vol. Paris, Jean Guignard, 1695. (In French)

7 Mailly L. de. *Anecdote, ou Histoire secrète des vestales*. Paris, Guillaume Cavelier, 1700. 234-[5] p. (In French)

8 May G. *L'histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil des Lumières*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1955, T. 55, pp. 155–176. (In French)

9 Pufendorf E. *Les anecdotes de Suède ou histoire secrète des changements arrivés dans ce Royaume, sous le Règne de Charles XI*. La Haye, Charles Charpentier, 1716.[6]-231 p. (In French)

10 Suétone. *Vies des Douze Césars*. vol. 3. Paris, Les Belles Lettres, 1957. 142 p. (In French)

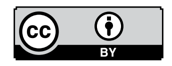
11 Varillas A. *Les anecdotes de Florence ou L'histoire secrète de la Maison de Médicis*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. 304 p. (In French)

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)51

ТЕАТР КАК ДИКТАТ ВЛАСТИ. ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ ДРАМАТИЧЕСКОГО АВТОРА В КЛАССИЦИСТИЧЕСКУЮ ЭПОХУ (ПЬЕР КОРНЕЛЬ)

© 2020 г. Л.А. Симонова
Московский финансово-юридический университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 01 ноября 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-102-125

Аннотация: Автор статьи ставит цель пересмотреть традиционные подходы к определению классицизма как внутренне подвижной и неоднородной знаково-смысловой системы. Французский театр XVII в. (здесь на примере трагедийного жанра как доминирующего) определяется в двух ракурсах: социально-политический феномен и авторскими усилиями функционирующая и трансформирующаяся система. Подвижность драматургической практики прослеживается через парадигму взаимосвязи «власти» и «автора». При этом власть рассматривается как в узком смысле (политическом), так и в широком (всякое понуждающее давление, проявляемое на уровне текста), в соответствии с этим автор понимается как пишущий, последовательно вырабатывающий собственные принципы драматического письма, проявляющий себя в тексте через фигуры отдельных персонажей и драматическую структуру в целом. С целью отчетливее показать согласие Корнеля как драматурга с преобладающими тенденциями укрепления сверхсмысла и одновременно его страхующее дистанцирование от него, в статье разбирается принцип построения риторической структуры трагедии «Гораций», в частности, сближение и отталкивание двух дискурсивных позиций — Горация и Сабины.
Ключевые слова: драма, классицизм, трагедия, власть, автор, герой, дискурс.
Информация об авторе: Лариса Алексеевна Симонова — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин, Московский финансово-юридический университет, ул. Введенского, д. 1А, 117342 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7019-0215
E-mail: mouette37@yandex.ru
Для цитирования: *Симонова Л.А.* Театр как диктат власти. Проблема свободы драматического автора в классицистическую эпоху (Пьер Корнель) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 102–125.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-102-125



THEATER AS A DICTATE OF POWER. THE PROBLEM OF FREEDOM OF THE DRAMATIC AUTHOR IN THE CLASSICAL EPOCH

Moscow University of Finance and Law, Moscow, Russia

Received: November 01, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: The author of the article aims at revising traditional approaches to the definition of classicism, viewing it as an intrinsically mobile and heterogeneous semantic system. On the example of the tragedy as a dominant genre, it reveals that the French theater of the 17th century may be seen from two perspectives: as a social and cultural phenomenon and as a system that functions and transforms itself through the author's efforts. The mobility of this dramatic practice relates to the paradigmatical relationship between the "power" and the "author". The power is understood both in the narrow political and in the wider textual sense (e.g. violence that reveals itself on the textual level). The author is seen as a writing agent who consistently develops her own principles of dramatic writing and discloses herself in the text through the figures of the drama's personas and the structure as a whole. The article seeks to show how Corneille the playwright simultaneously succumbed to the prevailing classical tendencies of his time and tried to distance from them. With this purpose in view, the article examines in detail how the rhetorical structure of the tragedy *Horace* was built; in particular, this concerns interaction, via attracrion and repulsion, of two different discursive positions represented by Horace and Sabina.

Keywords: drama, classicism, tragedy, power, author, character, discourse.

Information about the author: Larisa A. Simonova, PhD in Philology, Professor, Moscow University of Finance and Law, Vedenskogo St. 1A, 117342 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7019-0215

E-mail: mouette37@yandex.ru

For citation: Simonova L.A. Theater as a Dictate of Power. The Problem of Freedom of the Dramatic Author in the Classical Epoch. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 102–125. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-102-125

Включение в поле исследовательского внимания конкретного исторического периода, а именно времени безусловного укрепления французской абсолютной монархии, совсем не предполагает исторического ракурса, если подразумевать под последним традиционную установку на «объективную» фактографичность. Если исторический аспект и должен присутствовать как необходимое восполняющее звено, позволяющее уточнить процессуальность литературных и — шире — культурных явлений, то главным образом как ценностно-смысловая парадигма, устанавливаемая в текстах эпохи и определяющая осознанные (в том числе оправданные совокупностью условий) установки времени на воплощение предполагаемых как жизнеспособные условно-символических моделей (такой подход используется в целом ряде современных исторических трудов, например, в работах М. Ферро, который, в частности, прослеживая «переход к государству-королю» в XVII в., выстраивает концепцию с опорой на идеологически значимые тексты, среди которых и «Политическое завещание» Ришелье, где устанавливается принцип сакрализации монарха, а также обосновывается понятие «разумности» как абсолютности государственного интереса [1]). Такого рода историзм как прояснение функционирования семиотического пространства в его национальной специфике предполагает вопрос изменчивости, которая может быть объяснена в анализе природы «власти» как наиболее активно проявляющегося силового механизма. Продуктивной с точки зрения приложения к разной природе — материальной, как и ментальной (здесь филологической как реализованной в литературных и критико-теоретических текстах), — социальных явлений в их подвижности представляется концепция власти М. Фуко, согласно которой власть есть обусловленная многочисленными

факторами, всегда трансформирующаяся система взаимовлияния контактирующих сил, наблюдаемая на всех уровнях общества, при этом ключевой оказывается проблема «субъекта» в его обязательном самопроявлении. Исключая прочее, для нас важно, что «субъект», взятый во взаимодействии с властью, может быть рассмотрен как «субъект говорящий», т. е. участвующий в организации смысловых отношений, прояснить которые в данном случае помогает литература и критика, транслирующие, словами М. Фуко, «тип реальности», с которой мы имеем дело и которая во многом задает принцип концептуализации изучаемого материала в кодово-языковом выражении. М. Фуко говорит о невозможности существования «власти» без «свободы», которые находятся в отношениях взаимного провоцирования: «...если в основе функционирования власти и в качестве устойчивого условия ее существования есть “неподчинение” и всегда в сущности непокорные силы высвобождения, нет системы власти без сопротивления, без ускользания или уклонений, без возможных переворотов; всякая власть заключает в себе, по крайней мере потенциально, стратегию борьбы» [10, с. 236]. Такого характера неоднозначную связь, предполагающую постоянное видоизменение при условии взаимного влияния разных сил, целесообразно перенести на культурную эпоху, чьи особенности проявляются в законах функционирования текста, подвижного по причине внутреннего противодействия в его границах сближающихся и расходящихся знаков / смыслов. Активность говорящего субъекта, испытывающего идеологическое воздействие, соглашающегося с ним и одновременно ему противодействующего, сходна с бартовской идеей «литературы», которая есть «спасительное плутовство, уклонение, прекрасная уловка, которая позволяет услышать живой язык за пределом власти» [4, с. 16].

И здесь встает следующий вопрос, можно ли считать классицизм «литературой» в подобном современном смысле слова или же он исчерпывается *риторикой* как жесткой, законсервированной языковой структурой или *стилем* как соответствием eloqutio совершенному «вкусу». В последнее время наметилась устойчивая тенденция расшатывания канонического образа классицизма. Так, Л.Ф. Норман, выступая против «идеализированного», «нормативного» классицизма, говорит о «неклассическом классицизме», имея в виду под этим продолжительный период, когда правила еще не были установлены и отношения между авторами и публикой не были

устойчивыми [11, с. 355]. С. Кут в статье «Риторика в XVII веке: спорное господство» констатирует видоизменение риторики, ослабление ее позиций под воздействием многочисленных факторов, таких, как развитие науки и философии, постепенное укрепление у авторов убежденности в их независимости от образцов, изменение представлений о стиле под влиянием развития концепта «возвышенное», в соответствии с которым распространялась идея «устремленности самого оратора, оправдывающей выражение сугубо индивидуальной манеры», а также влияние на аксиологические и стилистические критерии салонной культуры с ее установкой на отход от публичного красноречия к частному («...риторика вездесуща, но на протяжении века ее империя разрушается» [8, с. 113]). Э. Бури указывает на проблему появления во Франции XVII в. «писателя», которого необходимо понимать «в связи с политическими и социальными смыслами, которые сопровождают формирование государства в его современном виде» [5, с. 34]. Если допустить активность автора, осуществляющего свой контроль над литературным творчеством и устанавливающего себя через него в роли активного участника государственного устроительства, то будет очевидно, что риторика, узурпированная властью, которая есть «прежде всего символическое господство, семиотическое влияние» [12, с. 284], становится одним из двигателей разворачивания художественного текста («...писатель стремится воспроизвести в нарративной форме столкновение между политическим авторитетом и “другой” властью, достоянием литературного слова» [12, с. 289]). В этом случае стоит вспомнить посвященные драматургической поэтике пьес Корнеля работы Ж. Форестье, в которых убедительно показывается, как «политическое» в трагедиях становится собственно организацией драматической композиции, определяя конфликт и его развитие, а также характер трагедийного напряжения, иначе говоря, во всех трагедиях драматурга повторяется найденный принцип структурирования политического конфликта [9].

Как можно увидеть, проблема власти смыкается с проблемой классицизма как успешно функционирующей текстовой структуры. В настоящей статье нас интересует парадигма языкового мышления века классицизма во Франции, которая просматривается как в художественных, так и в критико-теоретических сочинениях. В изучении этой парадигмы целесообразно отталкиваться от следующего общего положения. Эпоха испытывает необ-

ходимость в установлении надличного Авторитета, каковым может выступать христианская вера, институт государства, королевская власть, культурная традиция, Античность, язык и т. п. Однако если этот Авторитет получает предельное распространение и усиление, т. е. если он абсолютен, не остается места для отдельного, оригинального. Отсюда складывается особого рода ситуация: устанавливая Авторитет, стараются от него ускользнуть, освободиться из-под его тотального влияния, однако не подрывая его основ и веры в него, поскольку этот надличный Авторитет является обязательным условием укрепления авторитета личного. В этом подчинении Авторитету и одновременно высвобождении из-под его давления и возникает напряжение, подрывающее жесткую стройность воспроизводимой знаково-смысловой структуры вплоть до приводящих к явным противоречиям ее неожиданных изломов. Если говорить о действии обозначенного механизма относительно власти, то обнаружение ее авторитарного характера происходит за счет опустошения ее знака, а следовательно, децентрализации социально-политических звеньев, вплоть до превращения монархических идей в антимонархические.

Итак, «власть» должна пониматься как в узком смысле (прежде всего политическом: абсолютная монархия во Франции XVII в., которая использовала театр для своего укрепления, в соответствии с чем на сцене представлялась мифологизированная картина иерархической системы, включающей, наряду с идеологическими, и этические смыслы), так и в широком (для этого используется концепт «Авторитет», который обозначает всякое понуждающее давление, проявляемое на уровне текста: теоретическая и художественная традиция Античности, отчасти присвоенная и навязываемая пишущему нарождающейся литературной критикой, императивный свод правил, жанровый стандарт, наконец, жесткая заданность рационализированного языка). В связи с этим «автор» понимается как пишущий, последовательно вырабатывающий собственные принципы драматического письма, проявляющий себя в тексте через фигуры отдельных персонажей и драматическую структуру в целом, интенционально действующий по принципу уступки Авторитету и одновременно сопротивления ему в утверждении креативной автономности. В таком ракурсе исследования случай Корнеля представляется уникальным: при жизни и в последующие эпохи он — признанный классик, т. е. «правильный драматург», чьи трагедии

используются в качестве иллюстрации классицистической эпохи, и вместе с этим он — гениальный творец, успех и оригинальность манеры которого во многом заключаются именно в ускользании, нередко скрытом, но настойчивом позиционировании внутреннего несогласия с подавляющими политическими и эстетическими законами. В подобном аспекте театр может быть представлен как социально-политический феномен и как авторскими усилиями функционирующая и трансформирующаяся система, что, в свою очередь, позволяет пересмотреть подходы к определению классицизма как внутренне подвижной и неоднородной знаково-смысловой системы.

Для рассмотрения обозначенного вопроса, помимо трагедий Корнеля, целесообразно привлечь теоретические трактаты того времени, в которых были бы аккумулированы ценностно-мировоззренческие и художественно-поэтологические установки XVII в. Труд Франсуа Эделина (больше известного как аббат д`Обиньяк) «Практика театра», опубликованный в 1657 г., стоит несколько особняком в ряду теоретических сочинений своего времени. Его нельзя рассматривать как только сведение положений, известных из более ранних поэтик, как это может показаться на первый взгляд. «Практика театра» представляет собой квинтэссенцию ожиданий эпохи от театрального зрелища, которое воспринималось как сверхреальность, в создании которой принимали участие как литературные круги (теоретики и драматурги) и общество (образованная верхушка и народ), так и власть в ее стремлении к усиливающим ее влияние преобразованиям. «Практика театра» выражает общую закономерность: в XVII в. театр становится исторически и политически востребованными отношениями между драматургом (теоретиком) и зрителем, упорядоченными в рамках развивающейся в государстве системы соподчинительного взаимодействия и отчасти контролируемыми режимом. Драма рассматривается д`Обиньяком не как сочинительство как таковое, но как особого характера зрелище: безупречно организованное утопическое действо, участвующее в преображении государства как целостности. В его практическом применении театр есть упорядоченное построение интеллектуально и эмоционально воздействующих сцен, в которых автор как мыслитель и организатор происходящего на сцене, актеры, превратившиеся в персонажей, и зрители как заинтересованные свидетели соприсутствуют, т. е. между ними устанавливаются определенного рода отношения. В его теоретическом преломлении театр есть гипотетическая кон-

струкция как образец функционирования универсальных связей. Учитывая эти два аспекта, д`Обиньяк прежде всего задается целью установить театр как объект письма в пространстве и времени. В сочинении д`Обиньяка театр представлен как вершина тотальной культурной общности: в отличие от других видов искусств, он является идеальным способом безграничного расширения влияния (как на разные социальные слои, так и на разные народы). Такое исключительное положение театра делает его знаком авторитетности власти и одновременно средством ее укрепления. Власть как бы отражается в театре, находит в нем свой совершенный образ, как и модель устанавливаемого ей порядка («...правители не могут сделать ничего лучшего для их славы и блага их подданных, чем установить и поддерживать публичные зрелища и игры в превосходном порядке и с великолепием, достойным их короны» [3, с. 9]). Театр прямо участвует в управлении народом, поскольку он является самым действенным инструментом влияния, посредством театра власть предельно возможно себя распространяет, обеспечивает абсолютный контроль, так как в этом совершенном — насильственном (поскольку это спрограммированное воздействие) и одновременно приятном (поскольку это все же развлечение) — действе представители власти и подданные нераздельны, как бы действуют сообща («К тому же эти великие политики имеют обычай украшать их правление публичными увеселениями и устраивать так, чтобы их самые славные дела служили только средством или предлогом для того, чтобы дать народу, которым они управляют, все возможные развлечения» [3, с. 21]). Пространственная ориентация театра как господствующей над всеми другими социальной надстройки, установление которой в ее гарантируемом совершенством формы превосходстве и фиксируется д`Обиньяком, препятствует его временной подвижности (не будем забывать, что эпоха тяготела к остановленному, закрепленному в пространстве — по принципу живописного полотна — образу).

Время, отражаемое в труде д`Обиньяка, — современность (а конкретнее 1640 г., к которому относят написание большей части текста), это период безусловного торжества театра, совпадающий с неопровержимым могуществом режима Ришелье. Согласно д`Обиньяку, развитие драматического искусства напрямую зависит от воплощающейся в совершенную государственность воли мудрого властителя. Без государственной системы, построенной на безусловно рациональных основаниях, не может быть

театра. Правление Ришелье совпадает, активизируя этот процесс, с небывалым дотоле расцветом драмы, который при иных режимах уже не будет повторен: при кардинале театр достиг своей вершины, к которой должны будут стремиться следующие поколения («Благодаря его (Ришелье. — *Л.С.*) щедротам она (сцена. — *Л.С.*) получила новые силы и начала возвращать себе свои древние права, свою первую красоту, свое благородство и свой блеск» [3, с. 16]). Само правление Ришелье — этого «великого человека», явившего собой «целую эпоху великих и прогрессивных вещей» [3, с. 17], — организуемое по принципу театра, представляло собой совершенное зрелище («Блеск и величие зрелищ лучше всего может происходить только от того, кто сам являет собой самое блистательное и самое великое зрелище в мире» [3, с. 17]). Согласно рассуждениям д`Обиньяка, все, кто хоть сколько-нибудь причастен театру, обладают влиятельностью Авторитета. В аспекте проблемы отношения системы и личности такое воздействие можно определить как насилие, однако в мировоззренческой картине эпохи это понимается как благотворное влияние, «воспитание», научение, поскольку человек оценивается в его совпадении (или несовпадении) с принятым эпохой эталоном правильности представлений, вкусов (в том числе и эстетических предпочтений) и поведения: естественное в человеке видится как слабое, ущербное, как недоразвившееся, а следовательно, требующее вмешательства с целью восполнения изначального несовершенства.

Во Франции XVII в. идеологема власти находит подкрепление и в нарождающейся литературной критике, которая стремится присвоить себе неопровержимый авторитет судьи, своеобразного ментора, оспаривая таким образом право автора на его драматический текст. Примером чему может служить Жан Шаплен, перу которого, помимо прочих критических работ, принадлежат «Письмо о правиле двадцати четырех часов» и «Мнения Французской академии о трагикомедии “Сид”» [6]. Согласно Шаплену, публично представляемое произведение есть встреча двух активных в своем взаимодействии инстанций — автора и общества. Автор представляет свое сочинение публике в надежде на его признание, публика (от лица которой и высказывается критик) обязательно его оценивает, выносит о нем определенное суждение. Шаплен указывает на заинтересованность автора в одобрительном приеме его текстов, а значит, в критике как выразителе компетентного мнения, всегда справедливого в своем приговоре об истин-

ном и ложном в искусстве. Шаплен мыслит, что суждение критика абсолютно верно, исходя из точных критериев оценки, в соответствии с которой всякая сторона произведения определяется как достойная одобрения или порицания.

Поскольку Абсолют, к которому апеллирует классицизм, a priori не может быть совершенным в большей или меньшей степени, проблемно-неопределенным, у Шаплена речь идет об иной эстетической модели как цели всякого творческого акта. Эта модель изменчива, установлена не в полной мере, ее всегда можно дополнять и совершенствовать. Шаплен утверждает взаимозависимость драматурга и критика, которые оба участвуют в установлении идеального образца драмы. Творчество драматурга дает материал критику для того, чтобы тот мог на новом этапе, уточнив и дополнив характеристики, определить лежащие в основе того или иного жанра принципы. Критик, в свою очередь указывая на достоинства и недостатки, направляет развитие автора, проясняя ему те обязательные признаки, на соблюдение которых должны быть направлены его усилия. В этом взаимодействии критика и драматурга, которое провоцирует развитие жанра, согласно Шаплену, ведущая роль принадлежит критику. Критик стоит выше автора, поскольку в своем теоретизировании он увереннее движется к Абсолюту. Построенная по законам разума и в строгом соответствии с этическими принципами, лишенная всяких противоречий, а потому неподвижная, ограниченная правилами система, которая была бы точной иллюстрацией теоретического сочинения по драме, — вот проповедуемый Шапленом идеал, который и есть предел всякой критики и который он принципиально настойчиво навязывает автору (в том числе и Корнелю). Если принимать во внимание театральную практику с ее необходимостью развития, возникает требующая прояснения проблема: в какой мере теория классицистического театра способна видоизменяться, приводя правила и нормы в соответствие с жанрообразующими принципами драмы и учитывая происходящую в современности модификацию трагедии и комедии, наконец, в какой мере теоретические посылы условны для самой драматургической практики. Ответив на эти вопросы, можно понять, что в XVII в. обеспечило живучесть и, более того, подвижность драматургических жанров.

Для того чтобы проследить, каков принцип активности в этой ситуации идеологического и вместе с этим теоретико-эстетического давления

драматического автора, обратимся к трагедии Корнеля «Гораций». «Гораций», написанный больше чем через три года после «Сида» (для Корнеля перерыв довольно значительный, если учитывать, что в период с 1640-го по 1651-й не проходило и года без того, чтобы не появлялось новое сочинение драматурга в трагедийном жанре), является самой безупречной с точки зрения классицистических правил трагедией. Как принято считать, Корнель учел главные замечания своих оппонентов: обратился к сюжету из античной истории, отказался от любовной темы ради героической, строго выдержал закон трех единств, не допустил нарушения единообразия поэтической формы, наконец, полностью подчинил главного героя долгу («образцовость» этой трагедии, т. е. ее соответствие вырабатываемым классицизмом эстетическим нормам, подробно рассмотрена Т.Г. Чесноковой в статье «Поэтика “римской доблести” в трагедии Корнеля “Гораций”» [2]). Безусловно, с «Горацием» Корнель выйдет к политической проблематике, которую будет разрабатывать на протяжении всего последующего творчества, а также найдет ту меру величия характера и поступка, которая навсегда останется одним из ориентиров его драматического письма, а следовательно, переход от «неправильного» «Сида» к «правильному» «Горацию» в движении автора вполне закономерен. Однако не лишним будет поставить вопрос о том, насколько Корнель подчинился заданным временем требованиям эстетического образца («Гораций» был одной из самых популярных трагедий — при Людовике XIV он ставился на сцене 145 раз) и насколько стремление к константным поэтологическим величинам для него как исключительного, а значит, прежде всего самостоятельного, творца было органично. Инициируемое сознанием неизбежности должного совпадение с предзаданной нормой чревато зависимостью, остановкой, окостенением. Гений Корнеля был слишком чувствительным к опасности подавления его силой Авторитета, что позволяло ему избежать ловушки санкционированных господствующей идеологией власти образцовых иерархических смысловых схем, которые он, казалось бы, сам закреплял.

Корнель как бы выражает полную готовность подчиниться уже довольно прочным, неопровержимым законам политического / поэтологического контекста. Все издания «Горация» до 1656 г. сопровождались посвящением кардиналу Ришелье, сама грандиозная фигура которого соответствует колоссальным размерам славного римлянина. Это срастание образов про-

исходит через сближение, наложение схожих, настойчиво повторяющихся, довлеющих себе значений: «благородный римлянин», «самая высокая тема во всей Античности», «достоинство предмета», «следствие великих идей». Какое же место в этих плотно спаянных, неколебимо жестких, герметичных смыслах отводится автору? Он располагается на почтительной дистанции от все затмевающего, заполняющего собой все пространство текста всемогущего объекта восхваления (как, собственно говоря, и положено в посвящении), в данном случае важно само его движение к этому Авторитету (которому он может стремиться подражать, у которого может учиться, с которым в конечном итоге может соединиться) или его отступление от него, т. е. ускользание, страхующее застывание, предусмотрительная автономизация. Корнель как автор посвящения использует второй вариант: он не спешит навстречу тому, что его значительно превосходит, близкий контакт с чем может обернуться зависимостью («...молчание, в котором до настоящего времени меня удерживало уважение...» [7, с. 211]). Корнель и заодно с Ришелье (например, он говорит об удачном выборе сюжета, который не может не понравиться кардиналу: «...у меня есть одно преимущество: нельзя осудить (что было бы несправедливостью) мой выбор»; «...тема может приобрести еще больше достоинств, если разработана искусной рукой»; «...это заметное изменение, которое отмечают в моих произведениях... есть следствие великих идей, которые оно (Ваше Преосвященство. — *Л.С.*) мне внушает»; «...мы (авторы, пишущие для театра. — *Л.С.*) обязаны Вам двумя очень важными вещами: во-первых, высокой целью искусства; во-вторых, легкостью ее познания <...> чтобы ими овладеть, мы не нуждаемся больше в других уроках, чем обратить наши взгляды к Вашему Преосвященству» [7, с. 211–212]), и как бы сам по себе («...замешательство, которое свойственно всем, кто пишет»; «...в моем исполнении она (тема. — *Л.С.*) по крайней мере получила все те достоинства, которые <...> оправданно было бы ожидать от провинциальной музы, которая <...> ведома не столь ярким светом, как те музы, которые им постоянно освещены»; «...и чем еще можно объяснить то, что к ним (сочинениям. — *Л.С.*) примешиваются недостатки, как не поверхностными знаниями, к которым я возвращаюсь, когда остаюсь предоставлен моей собственной незначительности» [7, с. 211–212]). Тот же принцип письма относительно автора наблюдается и в «Горации». Возвышающаяся, заслоняющая собой всех других персонажей, расширяющая

свое безусловное влияние на текст фигура Горация при всем ее доминирующем положении не поглощает собой всего пространства трагедии. Необходимо выяснить, что скрывается за навязывающей себя очевидностью авторитетных смыслов, которые поддерживают фигуру Горация, укрепляя ее настолько, что она становится практически неуязвимой, иначе говоря, необходимо обнаружить, какие значения ему противодействуют.

Отправной точкой может служить отрывок из диалога двух главных героев — Горация и Сабины. Гораций: «Это тебе нужно возвышать свои чувства до моих, а не мне опускаться до стыда твоих». — Сабина: «Для подражания себе ищи души более совершенные» [7, с. 264]. Корнель как автор — неисчерпаемая, самовоспроизводящаяся риторическая система — не может быть весь с его активизирующими смыслами представлен в образе Горация, для него он слишком ограничен, инертен. Необходим дискурсивно более гибкий герой, способный заключать в себя самые разные — вплоть до противоположных, находящихся между собой в отношении спора — позиции, не останавливаясь ни на одной из них, т. е. не сужаясь, сворачиваясь, но разрастаясь так, что окончательный итог — остановка как разрешение идейного конфликта — в принципе невозможен. Таким персонажем является Сабина (о ее особом положении в трагедии говорит и то, что именно с ее монолога начинается драматическое действие и ее голос отчетливо, в достаточно развернутой реплике, звучит в заключительной сцене). Трагедия подчинения индивидуального Авторитетом не могла начаться с неподвижной точки — неопровержимого утверждения сверхличного смысла. Корнель заходит с противоположного конца: дает выговориться страдающей в своем, скрытом героине, обнаруживая такие значения сомнительного, уязвимого, предосудительного, которые противоречат официально признанному, должному, образуя тем самым заметное смысловое напряжение.

«Римское» в Сабине — это не ее собственное, принадлежащее ей от рождения, но то, что накладывает на нее замужество, то, что она осознанно принимает как закон, с которым должна совпасть («Я римлянка... потому что Гораций римлянин; я получила от него это определение, получив его руку...» [7, с. 219]). Сабина не родилась римлянкой, т. е. Авторитет ей не органичен, он не воспитывался в ней с детства, чувства к нему не укоренены в ее натуре, не через него она училась видеть мир и ощущать радость жизни (по словам Сабины, она увидела свет не в Риме, а в Альбе, и не Рим, но Альба была

ее «первой любовью» [7, с. 219]). Это делает положение Сабины исключительным: всеми другими персонажами Авторитет получен от рождения, это судьбоносная данность, от которой они не могут отказаться и которую не могут поставить под сомнение, что было бы равнозначно преступлению (случай Камиллы). Итак, Сабине, в отличие от других персонажей, задана *свобода отношения* к Авторитету: она может располагаться на определенном расстоянии от него, оценивать его со стороны, относиться к нему как к чему-то внешнему, ей не принадлежащему, или приближать к себе, присваивать его в стремлении совпадать с ним. Именно Сабина чувствует опасность бессознательного приятия Авторитета, его насильственного давления в ситуации несовпадения этого обязательного закона с естественной предрасположенностью, неотчуждаемой требовательностью внутренних жизненно важных основ. В первых же ее монологах-признаниях Сабина утверждает, что не может отказаться от своего происхождения, исторгнуть из себя свое прошлое — она чувствует и помнит / осознает себя уроженкой Альбы, и в этом утаиваемом и оберегаемом она *не принадлежит* Риму. Если бы она как альбианка (т. е. все то в ней, что роднит ее со своей землей и семьей, все, что существует в ней «для себя» и в ситуации войны Рима и Альбы «про себя») была бы задавлена, ее связь с Авторитетом (Римом) превратилась бы в унизительную зависимость, рабство (по выражению героини, брак обратил бы ее в «закованную цепью рабыню» [7, с. 219]). То есть с самого начала трагедии посредством Сабины Корнель задает ситуацию, при которой Авторитет неабсолютен, более того, его безапелляционное приятие угрожает сохранению «я», которое нуждается в страхующей дистанции от того сверхсмысла, который может его поглотить. И Сабина *сохраняет себя*, настаивая на своем праве быть альбианкой, т. е. по существу быть самой собой.

Но далее нужно задаться вопросом: какой ценой это достигается? Сабина прямо признается, что не хочет победы Рима, боится его триумфа. В контексте всей трагедии и относительно позиции Горация это означает отступничество, предательство (на это указывает сама Сабина: «Если ты, Рим, думаешь, что это значит предавать тебя…» [7, с. 219]). «Если ты, Рим, думаешь» — это сигнал того, что появляется внешняя относительно говорящего точка зрения. Это официальная позиция Рима, который утверждает свое господство (такова его историческая миссия, которую никто не может ограничить). Этот безличный Рим-государство допускается Сабиной, но

до конца не принимается ей, героиня продолжает противопоставлять себя этой безостановочно разрастающейся и совсем не считающейся с ней силе. Вот каков в характеристиках Сабины «безличный» великий Рим: «государство, которое еще при своем зарождении не смогло бы укрепить свою мощь без войны», Рим «должен возрастать», «его великая судьба не ограничит его римским народом», богами ему обещано «господство над землей», «благородное горение, которое… ведет к величию» [7, с. 219]. Такой Рим не допускает ее саму, не считается с ее существованием, иначе говоря, с позиции такого Рима Сабины просто нет. Героиня решается осуждать такой не знающий никаких сдерживающих мотивов Рим. «Неблагодарный, вспомни», — Сабина указывает ему на его связь с Альбой, и следующие за этим высказывания служат косвенным подтверждением того, что для Рима не существует памяти, вообще никаких ослабляющих его устойчивость факторов — оправдывающих или осуждающих, одним словом, его позиция не допускает никакой субъективности. Итак, в первых же монологах Сабины Корнель определяет безличный Авторитет и одновременно располагающуюся от него на заметном удалении единичность, которая утверждает свое право быть собой именно в отделении себя от поглощающей закономерности должного. Вместе с тем важно, что в этом выделении Сабиной себя из Рима, которое в акцентировке личностных интересов допускает даже критику государства, нет прямого противостояния, открытого бунта. «Я совсем не хочу восставать против этого благородного горения, которое <…> ведет к величию» [7, с. 219], — делает оговорку Сабина. Отсюда следует, что отношения Сабины (Корнеля!) с Авторитетом гораздо сложнее: Авторитет отстраняется, критикуется и вместе с этим не отвергается, допускается как обращенное к единичности закономерное требование подчинения.

В следующем же монологе Сабины задается ситуация возможного совпадения с Авторитетом. Для этого потенциального совпадения с Авторитетом необходимо несколько условий. Во-первых, должна измениться точка зрения на Авторитет: личность должна в каких-то оценках отчасти присвоить себе Авторитет, сделать его в какой-то степени «своим». Так, в дискурсе Сабины происходит резкое переключение: с подачи собеседницы, римской матроны Юлии, она начинает говорить о Риме не как о государстве, которое укрепляет свое могущество, непомерно разрастается, устанавливая свое господство над другими землями, а как о городе, к которому

принадлежит ее муж и которому он служит, не отделяя славы родины от своей жизни. Во-вторых, личность должна признать справедливым необходимое требование к себе, что должно подкрепляться надеждой согласовать с Авторитетом свои частные интересы (Сабина говорит о том, что долгое время жила надеждой на примирение между двумя городами). В-третьих, потенциальное совпадение с Авторитетом (в случае с Сабиной / Корнелем никогда не предполагаемое как полное и окончательное) всегда требует от обособленного «я» некоторого самопринуждения: Сабина, подавляя привязанность к Альбе, делала над собой усилия «быть во всем римлянкой» [7, с. 220] (героиня осуждала в себе ревность к победам Рима, его славе, т. е. вытесняла в себе отношение к Риму как к противнику своего родного города). Однако дискурс Сабины разворачивается в движении к Авторитету (при соблюдении всех вышеперечисленных условий) — и тут же от него: в обостряющемся противостоянии городов она не может согласиться с распространяющейся на все силой Рима (героиня признается, что не может «быть во всем римлянкой»: это предполагаемое самоотречение превосходит ее возможности). Более того, разбираемый монолог заканчивается заявлением Сабины о своем праве вообще отречься от Авторитета, вступить с ним в открытый конфликт (героиня говорит о том, что будет ненавидеть Рим в том случае, если он окажется победителем). Таким образом, Корнель оставляет возможность разрыва с Авторитетом, ухода от него в том случае, когда он становится насилием, несет угрозу полного подавления личностного.

В дискурсе Сабины можно наблюдать схождение крайностей, которые в их пересечении создают видимость снятия идейного конфликта. Подчеркнем, что Сабина первая (еще до Камиллы) решается бросить вызов Авторитету, однако, что принципиально важно, не опровергая его, не подрывая к нему доверия. Это происходит в ее обращении к Горацию и Куриацию перед их поединком. Ее высказывание начинается с ответа на встревоженный вопрос Куриация: после разговора с Камиллой он предполагает, что его сестра, так же как и его невеста, будет со слезами просить его отказаться от боя с Горацием. Сабина спешит разубедить его в этом, и действительно, ее речь строится на иных логических основаниях. Сабина прекрасно видит, насколько неколебима верность долгу ее мужа и брата, понимает всю бессмысленность каких-либо ее опровержений, она чувствует (а скорее всего,

об этом знает Корнель, выстраивающий неопровержимую цепь аргументации, в которой учитываются взгляды всех героев), что, как только попытается открыто выступить против Авторитета, будет тут же разбита жесткостью безапелляционных провозглашений сверхличного закона (вспомним, что Сабина осознанно принимает для себя требовательный императив «Рима» и «римского»). Героиня идет по иному пути: она уверенно настаивает на необходимости боя между Горацием и Куриацием. Сабина указывает на все те значимые ориентиры, к которым ранее прибегали мужчины (заметим, что это совершенно иная тактика убеждения оппонентов, нежели у Камиллы): данное от рождения благородство («…ваша кровь слишком благородна» [7, с. 237]), «твердость великих натур», «честь», которая всегда должна быть «безупречной», любой поступок должен быть «достоин» славных героев. Сабина утверждает, что, если бы к намерениям Горация и Куриация примешалось что-нибудь низкое, она бы первая это осудила. Такой убедительной защите гражданского долга никто из слушающих возразить не может.

По существу, Сабина встает здесь на позицию Горация и Куриация: в защите интересов родного города нужно идти до конца, не считаясь ни с какими затруднениями. Однако, согласно дальнейшему рассуждению Сабины, для поединка Горация с Куриацием, который должен был закончиться смертью одного из них, есть одно серьезное препятствие, которое может бросить тень на их честь, — они связаны родством, и эта связь скреплена ей, а это значит, что главным препятствием их сражения является она. Сабина предлагает Горацию и Куриацию убить ее, и подобная логика высказывания оказывается наиболее последовательным утверждением абсолютности Авторитета: если Рим и Альба требуют битвы, ее участники, убивая своих противников, должны их ненавидеть, смотреть на них только как на врагов. «Разбейте ваш союз, порвите скрепляющую его цепь; и поскольку ваша честь требует ненависти, купите моей смертью право друг друга ненавидеть: этого хочет Альба и Рим, нужно им подчиниться» [7, с. 238]. В этой фразе Сабины нет ничего больше того, на чем уже настаивал Гораций: при сложившихся обстоятельствах закон подчинения требованиям государства диктует, чтобы все личное было отброшено как препятствие. И Гораций молчит: он не может ничего возразить Сабине, которая выражает его собственные убеждения. Логика высказывания неопровержимо проста: нужно переступать через все и в данном случае нужно переступить через

Сабину. Гораций вынужден отступить! Монолог Сабины — провокация Корнеля, подрывающая доверие к абсолютности Авторитета, подчеркивающая невозможность полного совпадения с ним. Получается, что Сабина разбивает позицию Горация (что не удается ни одному другому персонажу). Обособленное личное (согласно корнелевской риторике «человеческое») не может быть никогда до конца отброшено, в этом своеобразная страховка логики драматического действия и одновременно страховка корнелевского языка: в неустранимости внутреннего «я», в любых ситуациях сопротивляющегося растворению во внешнем, обезличиванию, окаменению в памятнике ценой отказа от длящегося существования с его вдумыванием и вчувствованием, — гарантия подвижности и богатства трагедийной риторики (и, позволим себе предположить, страховка европейской культуры, которая в XX в. должна была отвечать на многие вопросы истории: насколько тоталитарная идеология, используя многочисленные лозунги служения государству, могла подчинить себе личность, заставляя переступать через человеческое в фанатизме веры в долг верности сверхличным интересам). «Начните же с Сабины делать из ваших жизней достойную жертву вашим дорогим отчизнам» [7, с. 239], — призывает героиня Горация и Куриация. Предлагаемое Сабиной ее убийство — это одновременно и самозаклание, и протест (пусть Авторитет торжествует, но тогда я не могу существовать). Риторика Сабины (за которой, безусловно, стоит Корнель как художник, отвоевывающий свою свободу от давления ограничивающего его Авторитета) оказывается настолько мощной, что Гораций растерян, испуган; с легкостью разбивающий любые, отличные от его собственных аргументы, он не может ничего возразить жене. «Что я тебе сделал, Сабина? <...> Что тебе сделала моя честь? И по какому праву со всей силой ты нападаешь на мое мужество. <...> По крайней мере люби своего мужа, чтобы не брать над ним верх» [7, с. 240]. В этих словах Горация можно видеть косвенное признание в том, что Сабина пошатнула его веру в безусловность Авторитета.

Сабина обвиняет Горация в той, согласно ее представлению, не имеющей оправдания жестокости, которую он проявил по отношению к сестре. Вопрос заключается в том, имеет ли ее слово решающий перевес над словом главного героя, в какой мере ее дискурсивная позиция сильнее в прямом столкновении с позицией Горация. Спор Сабины и Горация после убийства им Камиллы можно считать кульминацией в конфликтном разворачивании

текста трагедии. Согласно драматическому замыслу Корнеля, Гораций в его казни сестры дошел до предела в демонстративном утверждении абсолютной преданности Риму, доказав, что способен пожертвовать всем. Дальше Гораций как будто бы пойти уже не может — пятый акт посвящен его оправданию. Тем значительнее в этом построении завершающее четвертый акт столкновение Сабины и Горация как итог противостояния разных отношений к Авторитету, относительно героев имеющий судьбоносное значение, а в контексте структурно-смыслового построения трагедии демонстрирующий гибкость риторической стратегии Корнеля, которая активизируется из некоего центра — Автора — и которая не укладывается в границы сюжета, более того, всегда их превосходит. Относительно развития сюжета спор Горация и Сабины не играет никакой роли, он мог быть выпущен без всякого ущерба для движения событийного действия, этот спор важен именно как обостренность идейного конфликта, сущностно до конца не разрешимого. Важно, что в этом дискурсивном столкновении, где герои предельно открыты друг другу, побеждает Сабина — Гораций в нерешительности, растерянности отступает. Обратим внимание на то, что герой не убивает свою жену, хотя она об этом просит его и открыто встает на позицию Камиллы: «Добавь к Камилле Сабину — к твоей сестре твою жену; у нас одно преступление, как и одно горе; я так же жалуюсь, как она, и так же оплакиваю моих братьев...» [7, с. 264]. Тем самым Корнель снова указывает, по какому принципу происходит разделение героев, что обусловливает их противостояние. Гораций продолжает настаивать на абсолютности Авторитета и полном подчинении ему: уже то, что сестра и жена скорбят о гибели Куриациев, представляется ему изменой, недопустимой слабостью — никто не имеет права на проявление чувств, если они расходятся с официальным требованием, любое отступление от нормы непростительно, более того, преступно. Выражение Сабиной горя безапелляционно осуждается Горацием, порицается в крайне резкой форме: «недостойная жалость», «постыдные чувства», «слабость», «позор» [7, с. 264]. По одним этим словам можно понять, сколь категорично высказывание Горация. Это проявление крайней нетерпимости, агрессивности по отношению к инакомыслию санкционировано все тем же Авторитетом: сила давления угрожающе-наступательного дискурса Горация в том, что он говорит с позиции некоего Закона («абсолютная власть», «незыблемый закон» [7, с. 264]). Дискурс Горация, скрепляемый в избытке

присутствующими в тексте понятиями «доблесть», «честь», «слава», лишен гибкости, он не может черпать питающие аргументацию смыслы ни в чем, помимо культа Рима. И в данном случае этого оказывается катастрофически недостаточно — достойно противостоять Сабине, которая настаивает на своем праве существовать независимо от Авторитета, герой не может.

Подчеркнем, что, в отличие от Камиллы, Сабина не опровергает Авторитет, не подрывает его основ: в ее устах слова «благородные удары», «доблестный», а также все те же «долг», «доблесть», «лавры» свидетельствуют о том, что героиня признает правомочность сверхличного Закона, готова согласиться с ним, но только не в том, что затрагивает свободу ее чувств, запрещает ей то, что оправдано самой человеческой природой. «Я совсем не обвиняю тебя в моих утратах, в этом случае я лишь испытываю чувства, которые должна испытывать, и я скорее виню в этом судьбу, нежели твой долг; и все же я отказываюсь от римской чести, если, чтобы ее соблюдать, я должна быть бесчеловечной» [7, с. 264], — настаивает Сабина в разговоре с Горацием. Героиня ясно понимает, что значит долг и каково безусловное требование, которое он предъявляет человеку, однако она так же отчетливо сознает и то, что является неотъемлемым правом ее личностного достоинства, иначе говоря, гарантией ее морального самосохранения, тем, с утратой чего она не будет больше собой, что неизбежно должно закончиться смертью. Именно так нужно понимать бросаемый Сабиной вызов «отказываюсь от римской чести» — утверждение, которым Корнель окончательно устанавливает в тексте невозможность абсолютного соответствия Авторитету, что привело бы к самоупразднению мыслящего и чувствующего «я». Сабина / Корнель как возможное сопротивление насильственному давлению Авторитета, способ сохранения «я» предлагает разделять «публичное» и «личное», т. е. то, в чем человек доступен всеобщему взгляду и, следовательно, сторонней, официально принятой оценке, — и то, чем он существует в интимной жизни, оставляет для себя. «При всех будем участвовать в государственных торжествах, дома же будем оплакивать наши личные несчастья...» [7, с. 264]. Все общее нужно отделять от своего: есть «общее благо» — и «личное горе». Перед таким рассуждением Сабины Гораций отступает: создать более сложную риторическую модель, превосходящую, перекрывающую ту, которая принадлежит героине, Корнель не может. Монолог Сабины — это поражение Горация, доказательство

уязвимости, несостоятельности его позиции. Здесь устами Сабины Корнель спорит со своим героем, опровергает авторитетность его суждений, побеждает его, сам как Автор — усилием своего драматического письма — выходит из-под власти Авторитета, освобождается от его давления. Горацию нечего противопоставить тому, что сказано Сабиной, его дискурс оказывается исчерпан: он бросает замечание о «великой власти» женщин, о том, что эти «слабые победители мощно утверждают свое господство» над такими благородными характерами, как его собственный, после чего сразу же покидает сцену. Заметим, что в театре, где царит риторика и состоятельность героя зависит в первую очередь от умения аргументированно доказывать свою позицию, это означает полный провал.

Для понимания драматического замысла Корнеля и характера его проявления в тексте как Автора чрезвычайно важен последний монолог Сабины: далеко не случайно голос этой героини звучит в заключительной сцене трагедии наряду с голосом старого Горация и царя Тулла, контрастно отличаясь от их утверждающего пафоса. Сабина просит у царя смерти, говоря о ней и как об искупительной жертве — самозаклании ради спасения мужа (она как жена, т. е. его половина, должна принять требование социального и божественного правосудия), и как единственном для нее выходе из поглотившего ее отчаяния — невозможности бесчувствия и примирения в себе долга сестры и долга жены («Какой ужас обнимать человека, меч которого пресек мой род! И какое кощунство ненавидеть супруга за то, что он хорошо служит своему народу, государству и Вам» [7, с. 272]). По существу, в этом длинном монологе героини Корнель в финале трагедии закрепляет идею невозможности согласования личного с Авторитетом (для Сабины — на чем риторически и расставлены акценты в ее высказывании — полное совпадение с Римом осуществимо только в смерти, иначе говоря, торжество сверхличного Закона требует самоустранения отдельного «я»). Итак, на уровне сюжета происходит разрешение конфликта, тогда как на дискурсивно-риторическом обнаруживается его неразрешимость. Вместе с этим, как было показано, дискурсивная позиция Сабины, отстаивающей правду личного, оказывается сильнее дискурсивной позиции Горация, защищающего Авторитет. На уровне событийного действия — поведение Горация и его оправдание — Авторитет безусловен, но на уровне текста он не абсолютен: дискурсивно-риторическая структура показывает, насколько Авторитет

подчиняет себе персонажей и каков потенциал их вместе взятых и каждого в отдельности сопротивления Ему. В этом последовательном утверждении Авторитета и одновременно последовательном же высвобождении из-под его давления (и то, и другое наиболее полно показано в дискурсе Сабины) и заключается секрет активности драматического письма Корнеля. Признание над собой власти Авторитета и одновременно сопротивление ее насилию — это позиция оппонентов Горация, которая наиболее полно представлена в языковом образе Сабины, что и дало нам основание говорить, что именно за этой героиней скрывается Корнель. Все вышесказанное позволяет утверждать, что «Гораций» есть трагедия Автора, пишущего свои сложные отношения с властью.

Список литературы

1 *Ферро М.* История Франции. М.: Весь мир, 2015. 832 с.

2 *Чеснокова Т.Г.* Поэтика «римской доблести» в трагедии Корнеля «Гораций» // Arbor mundi. 2009. № 15. С. 9–27.

3 *Aubignac, François Hédelin, abbé d'*. La Pratique du théâtre. P.: Champion, 2001. 768 p.

4 *Barthes R.* Leçon. P.: Le Seuil, 1978. 54 p.

5 *Bury E.* De quel «âge classique» est-il encore question dans les études dix-septiémistes en France? // Cahiers de l'Association international des études françaises. 2008. № 60. P. 27–42.

6 *Chapelain J.* Opuscules critiques. Genève: Librairie Droz S.A., 2007. 496 p.

7 *Corneille P.* Œuvres choisies. P.: Hachette Livre - BNF, 2018. 348 p.

8 *Coute S.* La rhétorique au XVII siècle: un règne contesté // Modèles linguistiques. 2008. № 58. P. 111–130.

9 *Forestier G.* Essai de génétique théâtrale: Corneille à l`Œuvre. Genève: Droz, 2004. 396 p.

10 *Foucault M.* Le sujet et le pouvoir // Foucault M. Dits et écrits (1954–1988). P.: Gallimard, 1994. T. IV. P. 222–243.

11 *Norman L.F.* Historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité // Revue d`histoire littéraire de la France. 2007. № 2. P. 347–357.

12 *Saminadayar-Perrin C.* Rhétorique et pouvoir au miroir du récit // Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature. Montpellier: PULM. 2001. P. 281–298.

References

1 Ferro M. *Istoriia Frantsii* [History of France]. Moscow, Ves` mir Publ., 2015. 832 p. (In Russ.)

2 Chesnokova T.G. *Poetika "rimskoi doblesti" v tragedii Kornelia "Goratsii"* [Poetics of "Roman prowess" in the tragedy of Corneille *Horace*]. *Arbor mundi*, 2009, no 15, pp. 9–27. (In Russ.)

3 Aubignac, François Hédelin, abbé d`. *La Pratique du théâtre*. Paris, Champion, 2001. 768 p. (In French)

4 Barthes R. *Leçon*. Paris, Le Seuil, 1978. 54 p. (In French)

5 Bury E. De quel «âge classique» est-il encore question dans les études dix-septiémistes en France? *Cahiers de l`Association international des études françaises*, 2008, № 60, pp. 27–42. (In French)

6 Chapelain J. *Opuscules critiques*. Genève, Librairie Droz S.A., 2007. 496 p. (In French)

7 Corneille P. *Œuvres choisies*. Paris, Hachette Livre — BNF, 2018. 348 p. (In French)

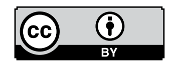
8 Coute S. La rhétorique au XVII siècle: un règne contesté. *Modèles linguistiques*, 2008, № 58, pp. 111–130. (In French)

9 Forestier G. *Essai de génétique théâtrale: Corneille à l`Œuvre*. Genève, Droz, 2004. 396 p. (In French)

10 Foucault M. Le sujet et le pouvoir // Foucault M. *Dits et écrits (1954–1988)*. T. IV. P., Gallimard, 1994, pp. 222–243. (In French)

11 Norman L.F. Historiciser le sublime, ou le classicisme entre modernité et antiquité. *Revue d`histoire littéraire de la France*, 2007, № 2, pp. 347–357. (In French)

12 Saminadayar-Perrin C. Rhétorique et pouvoir au miroir du récit. *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature*. Montpellier, PULM, 2001, pp. 281–298. (In French)



GABORIAU CRITIQUE DES MŒURS DANS *L'ARGENT DES AUTRES*

© 2020. V. Fernandez
Université de Franche-Comté, Besançon, France
Envoyé le: 05 Avril 2020
Publié le: 25 Décembre 2020

Résumé: *L'Argent des autres* (1873) n'est pas un véritable roman policier comme Émile Gaboriau sait les écrire, et il nous l'a démontré avec *Monsieur Lecoq* (1868). Nous sommes ici huit ans après la publication de *L'Affaire Lerouge*, premier roman policier français, et l'écrivain ne met pas en scène une enquête policière, d'ailleurs le coupable est connu dès les premières pages. À l'instar de ses autres dernières œuvres, *La Dégringolade* (1871–1872) et *La Corde au cou* (1872–1873), *L'Argent des autres* montre une évolution vers le roman de mœurs dans lequel Gaboriau dévoile les travers de la société de son temps. Ainsi, le roman dresse un tableau sombre de la finance parisienne. Et s'il y un criminel dans ce roman-feuilleton, c'est bien elle! Gaboriau entraîne son lecteur dans les entrailles du monde de l'argent et met à jour la mécanique sociale de ceux qui vivent de cet argent des autres. A travers la description d'espaces fictionnels, le *Comptoir de crédit mutuel*, les bureaux du journal *Le Pilote financier* et ceux du spéculateur Lattermann, mais aussi de lieux emblématiques de l'époque, la Bourse, les grands boulevards ou le bois de Boulogne, Gaboriau dénonce les appétits d'une société moralement corrompue par l'argent.

Mots clés: Littérature française du XIXe siècle, E. Gaboriau, description des mœurs, roman, argent, corruption.

Informations sur l'auteur: Virginie Fernandez, docteure en philologie française, qualifiée comme maître de conférences, professeure contractuelle, Institut Universitaire de Technologie, Université de Franche-Comté, 30 Avenue de l'Observatoire, 25 030 Besançon, France.

E-mail: virginie.fernandez@univ-fcomte.fr

Pour la citation: Fernandez V. Gaboriau Critique Des Mœurs Dans *L'argent Des Autres*. *Studia Litterarum,* 2020, vol. 5, no 4, pp. 126–145. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-126-145

GABORIAU, REVIEWER OF THE MANNERS IN *L'ARGENT DES AUTRES*

Université de Franche-Comté, Besançon, France
Received: *April 05, 2020*
Date of publication: *December 25, 2020*

Abstract: *L'Argent des autres* (1873) is not a "true" detective novel like *Monsieur Lecoq* (1868) written by the same author, Émile Gaboriau. The novel appeared in print eight years after the publication of *L'Affaire Lerouge*, the first French detective novel; however, there is no police investigation; the culprit is known from the first pages. Like his previous novels, *La Dégringolade* (1871–1872) and *La Corde au cou* (1872–1873), *L'Argent des autres* shows an evolution towards the novel of manners in which Gaboriau reveals the failures of the society of his time. Thus, the novel depicts a dark picture of Parisian finance. Furthermore, if there is a criminal in this serial novel, it is a woman! Gaboriau takes his reader into the viscera of the world of money and discloses the social mechanics of those who live off the money of others. Gaboriau denounces the appetites of the morally corrupt society through the description of fictional spaces, such as the *Comptoir de crédit mutuel*, the office of the newspaper *Le Pilote financier*, the office of the speculator Lattermann, on the one hand, and of actual emblematic places such as the Bourse, the large boulevards or the Bois de Boulogne on the other.
Keywords: 19th century French literature, E. Gaboriau, description of manners, novel, money, corruption.
Information about the author: Virginie Fernandez, PhD in French philology, Lecturer, Institute of Technology, University of Franche-Comté, 30 Avenue de l'Observatoire, 25 030 Besançon, France.
E-mail: virginie.fernandez@univ-fcomte.fr
For citation: Fernandez V. Gaboriau, Reviewer of the Manners in *L'argent Des Autres. Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 126–145. (In French)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-126-145

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

Э. ГАБОРИО — КРИТИК НРАВОВ: РОМАН «ЧУЖИЕ ДЕНЬГИ»

Университет Франш-Конте,
Безансон, Франция

Дата поступления статьи: 05 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-126-145

Аннотация: Статья посвящена анализу романа «Чужие деньги» (1873) Э. Габорио, который получил широкую известность преимущественно как автор детективов, свидетельством чему оказываются романы «Лекок» (1868) и, собственно, первый французский детектив «Дело вдовы Леруж» (1866). В исследуемом нами романе Габорио не стремится к имитации полицейского расследования: преступление раскрыто уже в самом начале текста. В процессе анализа устанавливается, что роман «Чужие деньги» демонстрирует эволюцию творческой манеры Габорио к описанию нравов, ярким воплощением которого служат более поздние романы «Кувырком» (1871–1872) и «Петля на шее» (1872–1873). Высказывается предположение, что Габорио старается вскрыть «социальную механику» мрачного мира парижских финансистов: именно культура денег, представленная разнообразной атрибутикой, оказывается причиной описанного им преступления.

Ключевые слова: французская литература XIX в., Э. Габорио, описание нравов, роман, деньги, коррупция.

Информация об авторе: Вирджини Фернандес — доктор филологических наук, доцент, профессор, Университет Франш-Конте, Авеню де Л'Обсерватуар, 30, 25030 г. Безансон, Франция.
E-mail: virginie.fernandez@univ-fcomte.fr

Для цитирования: *Фернандес В.* Э. Габорио — критик нравов: роман «Чужие деньги» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 126–145.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-126-145

L'Argent des autres, dernier roman d'Émile Gaboriau, est pour la première fois publié sous la forme de feuilleton dans le quotidien *L'Evénement* du 10 mars au 13 juillet 1873. Il sera ensuite édité de manière posthume en volume chez Dentu en 1874. *L'Argent des autres* est donc le dernier roman de l'auteur publié de son vivant. Gaboriau est reconnu par nombres d'auteurs et de spécialistes de la littérature policière comme l'inventeur du roman policier, avec *L'Affaire Lerouge* paru en 1865 où apparaît déjà le personnage du policier Lecoq[1]. Mais ses dernières œuvres, *La Dégringolade* (1871–1872), *La Corde au cou* (1872–1873) et *L'Argent des autres*, qui présentent toujours la trame méfait-vengeance-rétablissement de l'ordre, caractéristique du roman populaire, montrent l'évolution complète vers le roman de mœurs, dans lequel Gaboriau dévoile les travers de la société de son temps et particulièrement les dessous peu reluisants de la classe élevée. *L'Argent des autres* offre un tableau du monde occulte de la finance parisienne.

Ainsi débute le roman. Le 27 avril 1872, alors que la famille bourgeoise Favoral dîne tranquillement chez elle en compagnie de ses amis, le patron de Monsieur Favoral, le baron de Thaller, fait irruption. Il traite son caissier de voleur et l'accuse d'avoir détourné des fonds de la caisse du *Comptoir de crédit mutuel*. Favoral réussit à s'échapper juste avant l'entrée de la police. Le scandale éclate.

1 Le criminologue Alfredo Niceforo écrit au début du XX[e] siècle: «C'est évidemment le type le plus complet de détective, celui qui se rapproche le plus du détective moderne scientifique, c'est le type crée par Gaboriau dans ses romans déjà assez anciens et pourtant si intéressants, encore, au point de vue de l'enquête judiciaire dans le roman et dans la vie» [11, p. 435]. Dans son article au titre explicite, Valentine Williams déclare: «genius that was in him» [13, p. 613]. Dans son *Journal* daté du 7/07/1932, André Gide considère Gaboriau: «comme un précurseur, le père de la littérature détective actuelle» [9, p. 1136]. Pour Francis Lacassin: «Gaboriau a donné à l'enquête la dimension du roman» et aurait même inspiré Jules Verne [10, p. 72].

En nous centrant principalement sur les espaces fictionnels, notre objectif est de montrer que les descriptions, les observations et les réflexions qui y sont liées forment ensemble la peinture d'un pan de la société, celui des parvenus du Second Empire et des premières années de la Troisième République. Dans une première partie, nous révèlerons la présence de la fièvre de l'or qui semble avoir atteint toute la société. Dans une seconde partie, nous analyserons plus en détail les espaces romanesques liés à la finance.

I. La fièvre de l'or

L'intrigue de *L'Argent des autres* se situe au début de la IIIe République bien que certains passages nous ramènent quelques années plus tôt, sous le Second Empire. La lecture attentive des romans de Gaboriau nous permet de percevoir, derrière les intrigues à tiroirs, la critique des mœurs de ses contemporains. En 1872, quand l'intrigue débute, les signes de la guerre et de la Commune sont toujours visibles dans le paysage parisien. Le décor urbain atteste des désastres de la guerre franco-prussienne et de la Commune, mais la vie a repris son cours: «Jamais à voir tout ce mouvement, ce luxe, ce bruit, cet entrain de plaisir, on ne se fût douté qu'on venait de traverser les terribles années de 1870 et de 1871» [6, p. 240].

Les évènements historiques sont rapidement oubliés, les brèches sont comblées et la vie reprend ses droits. La chevauchée de Paris vers le plaisir est imparable[2]. Gaboriau aime à peindre la vie et les habitudes d'une nouvelle caste, qui a vu le jour sous le Second Empire, la bourgeoise des affaires et de la finance, nouveaux riches aux dehors clinquants mais perdus de morale à l'image de Costeclar:

> Même quand on le voyait pour la première fois, on s'imaginait le reconnaître, tant il ressemblait à trois ou quatre cents de ses pareils qui se croisent chaque jour dans les parages du café Riche, et qu'on rencontre partout où court la foule qui a la prétention de s'amuser, à la Bourse ou au bois <…> [6, p. 109].

Sur les boulevards, dans les cafés et restaurants célèbres de l'époque, les parvenus affichent leur réussite sociale à l'instar d'Octave d'Escajoul, homme

2 Dans *Une Ténébreuse affaire*, Balzac écrit: «La Société procède comme l'Océan, elle reprend son niveau, son allure après un désastre, et en efface la trace par le mouvement de ses intérêts dévorants» [1, p. 212–213].

d'affaires véreux, qui s'affiche chez Bignon et au café Anglais, situés sur le boulevard des Italiens, alors lieu de réussite sociale:

> <...> comme il est millionnaire, comme il a son coin chez Bignon et au café Anglais, comme il est bien vu des dames et que jamais le baccarat ne lui a tenu rigueur, comme son appartement est un chef-d'œuvre de confort et son coupé le plus moelleux qui soit à Paris, il est et se plaît à se déclarer le plus heureux des hommes [6, p. 362].

Les espaces de la consommation distillent l'essence du Paris qui s'amuse. Les viveurs aux appétits aiguisés et qui se pavanent sur les trottoirs des grandes avenues sont l'image de la déchéance des mœurs. Les théâtres toujours pleins témoignent de ce besoin de représentation de l'époque, son goût pour l'image et l'imitation, et ne sont qu'une partie de l'immense théâtre qu'est la capitale. Le voir et être vu définit toute une société. De même, les courses et le bois de Boulogne dévoilent la mécanique sociale de la classe huppée. À travers la vie que mènent, entre autres, la baronne de Thaller et sa fille Césarine, nous est résumée l'existence de cette classe particulière que Gaboriau aime à mettre en scène. Leurs activités s'organisent entre le bois, les courses, les bals, les restaurants, les magasins, le théâtre, les eaux, la mer. C'est une vie de conventions, d'obligations mondaines, une prison dorée dont se plaint hypocritement Césarine.

Espace de l'étalage matériel, le bois de Boulogne est un rendez-vous incontournable pour les nouveaux riches. L'encombrement des équipages aux alentours met l'accent sur la ville comme lieu de tensions sociales et de représentations, un espace de rivalités sociales. Ainsi que le révèle M. Costeclar à Maxence Favoral, fils de l'inculpé, qui y vient pour la première fois, la mécanique sociale est bien graissée:

> Regardez-moi ces voitures de toutes sortes, ces livrées, ces cavaliers, ces chevaux, ces femmes en toilettes magnifiques, tout ce luxe, tout cet étalage!.. C'est ici que se dépense une bonne partie de cet argent des autres qu'on se dispute si chaudement à la Bourse. C'est ici, que moi qui suis un philosophe, je viens chercher le pourquoi d'un tas de petites infamies <...> [4, p. 284].

Le bois est une vitrine de la réussite, celle acquise grâce à l'argent des autres. S'y montrer est l'ultime reconnaissance de la société aisée. Le lieu est irrémédiablement perverti, toute idée de nature est oubliée. Le cadre naturel ne sert qu'à exposer ses biens, souvent mal acquis. Il en est de même dans *La Curée* de Zola, paru deux ans plus tôt. Ce roman, dans lequel l'écrivain naturaliste découvre la supercherie du Second Empire, s'ouvre sur une longue description du bois de Boulogne où Renée Saccard et son beau-fils Maxime sont arrêtés par l'encombrement des voitures de la haute société. Lieu des plaisirs et des désirs, c'est au bois que le penchant incestueux envers Maxime se fera jour dans l'esprit de sa belle-mère.

Le Paris de Zola, comme celui de Gaboriau, résonne du ruissèlement de l'or qui coule à flot. Alors que le naturaliste dénonce les appétits exacerbés d'une époque malade, le narrateur de *L'Argent des autres* déplore une profonde crise des valeurs qui corrompt la jeunesse. Il condamne la corruption des mœurs par l'argent, l'éveil dans des cerveaux altérés de désirs malsains, les nouveaux usages qui piétinent les valeurs traditionnelles et vertueuses:

> Au fond des lycées, fatalement se retrouve l'écho des préoccupations et le reflet des mœurs du moment. Il n'y a ni murailles ni surveillants qui tiennent. En même temps que la boue de la ville, dont leurs souliers sont maculés, les élèves rapportent, les soirs de sortie, leur provision d'observations et de faits.
>
> Qu'ont-ils vu, pendant la journée, dans leur famille ou chez leur correspondant?
>
> Des convoitises ardentes, d'insatiables appétits de luxe, de bien-être, de jouissances, de plaisirs, le dédain des labeurs patients, le mépris des convictions austères, d'âpres besoins d'argent, la volonté de parvenir à tout prix et la résolution de violenter la fortune à la première bonne occasion [6, p. 67].

Ce luxe qui s'étale constamment aux yeux de tous suscite de nombreuses convoitises. Les boulevards présentent alors un visage menaçant, celui de ceux qui, exclus de la grande vie, forment une classe affamée et dangereuse: «Il se lia avec ces faux viveurs qu'on voit se promener devant le café Riche[3], le ventre vide et le cure-dents aux lèvres» [6, p. 77].

3 Célèbre café du boulevard des Italiens.

Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, Paris se convertit en place financière internationale de premier ordre: «Selon Dumas fils, 'la Bourse devient pour cette génération ce qu'était la cathédrale au Moyen Age'» [12, p. 99][4]. Naissent alors les grands établissements de crédit qui attirent le public à force de publicité. La Bourse de Paris, dans le quartier de l'Opéra, nouveau centre commercial et mondain, prend une ampleur nouvelle. Sous Napoléon III, la bourgeoisie capitaliste donne le ton. La ploutocratie élimine la noblesse. Gaboriau fait partie de ces contemporains qui déplorent vivement la puissance de la féodalité boursière et c'est précisément dans *L'Argent des autres* qu'il le fait. La critique de l'argent et de ses folies se lit à travers toute son œuvre mais *L'Argent des autres* s'attache principalement à la peinture des bas-fonds financiers. Dans cet extrait, l'auteur nous fait voir la face sombre du brillant passage de l'Opéra. La Bourse présente, comme toute sphère, ses déclassés, des accros à l'argent qui tentent désespérément de se refaire: «Il est à la Bourse des recoins ignorés où grouille tout une population hétéroclite de vieux à barbe pointue et de jeunes messieurs trop bien mis, et où on trafique de toutes choses vendables et de quelques autres encore» [6, pp. 397–398]. Saint-Pavin, le directeur du *Pilote financier*, appartient à ces margoulins: «Avec un tempérament hâbleur, vivant dans ce milieu dangereux de gens qui souvent n'ont pas le sou, qui sont toujours sûrs de gagner leur million fin courant, Saint-Pavin se trouve avoir une existence singulière» [6, p. 407].

Le monde des affaires est dépravé: «Le jour où j'élèverai la voix pour accuser, je verrai se dresser tout ce que Paris compte de financiers suspects, de louches industriels, des tripoteurs véreux, tous les faiseurs enrichis, tous ceux dont la fortune est greffée sur une gredinerie. C'est une armée» [6, p. 157]. L'auteur désapprouve le développement de la finance, de la banque et de l'industrie. Il pointe du doigt la spéculation qui, déjà dénoncée par Balzac, déstabilise la société. La capitale est emportée dans une spirale spéculative enragée: «Mais c'est la gloire de notre temps et le génie de la spéculation de tirer parti de ce qui ne semble bon à rien, de donner du prix à ce qui semble n'en plus avoir aucun» [6, p. 397]. Ainsi chez les Favoral, rue Saint-Gilles dans le Marais, le narrateur regrette un temps révolu où la spéculation immobilière n'avait pas cours et où l'on vivait à l'aise chez soi: «Il occupait le second étage de la maison qui porte le numéro 38, une de ces bonnes

4 Le même Dumas fils livrera une autre phrase souvent répétée à l'époque: «les affaires, c'est bien simple, c'est l'argent des autres…» [13, p. 100] et utilisée par Gaboriau comme titre à son roman.

vieilles maisons comme on n'en bâtit plus, depuis que les terrains se vendent quinze cents francs le mètre, où l'espace n'est pas sordidement mesuré <…>» [4, p. 6].

En stigmatisant la criminalité financière et boursière, nouvelle tare sociale, Gaboriau se montre résolument moderne:

> Quand je pense, disait Coldrige, que tous les matins, à Paris seulement, trente mille gaillards s'éveillent et se lèvent avec l'idée fixe et bien arrêtée de s'emparer de l'argent d'autrui, c'est avec une nouvelle surprise que, chaque soir, en rentrant, je retrouve mon porte-monnaie dans ma poche [6, p. 335].

Derrière leurs costumes impeccables, les industriels et les n'en sont pas moins des truands, en tous points comparables aux bandits de grand chemin[5]: «Il faut être un peu plus que simple pour travailler encore sur les grands chemins, exposé aux avanies de la gendarmerie, quand l'industrie et la finance offrent un champ si magnifiquement fertile à l'activité des gens d'imagination» [5, p. 58].

Ainsi, les détournements de fonds et autres méfaits sont devenus monnaie courante dans la capitale et plus personne ne s'en étonne: «Le boulevard est encombré de gens qui ont eu leur petit accident, qui ont passé cinq ou dix ans à l'étranger pour raison de santé. En sont-ils plus mal vus? Pas le moins du monde, personne n'hésite à leur tendre la main» [6, p. 187]. Toutefois, l'affaire Favoral apparaît comme hors-norme aux yeux de l'opinion et le caissier est mis, paradoxalement, sur un piédestal:

> On jugea généralement que ce Favoral devait être un homme fort, et quelques amateurs déclarèrent que prendre douze millions ce n'est presque plus voler.
>
> Le soir, en s'abordant sur le bitume, aux environs du passage de l'Opéra, les habitués de la petite Bourse[6] étaient étonnés et presque émus [5, p. 65].

5 De même dans *La Vie infernale*: «Cela arrive journellement et c'est même une joie de ce monde d'entendre les coquins se juger entre eux. Il faut voir comme celui qui dépouille les gens à la Bourse traite celui qui détrousse sur les grands chemins… et réciproquement» [8, p. 53].

6 C'était dans le passage de l'opéra que se tenait ce qu'on appelait «la petite Bourse», réunion de courtiers marrons, de spéculateurs de bas étage qui agiotaient, trafiquaient et tripotaient malgré les arrêtés qui défendaient de s'assembler ailleurs qu'à la Bourse, pour proposer et faire des négociations sur les valeurs publiques.

C’est dans une autre œuvre de Zola, *L’Argent*, que nous retrouvons cette hostilité du monde financier. Le roman, qui aurait bien pu s’intituler *La Bourse*, dénonce le capitalisme triomphant et les mécanismes spéculatifs. Mais contrairement à l’argent chez Gaboriau, l’argent zolien présente une ambivalence résumée ici: «Tout le bien naissait de lui, qui faisait tout le mal» [14, p. 246].

Pénétrons à présent dans quelques-uns de ces centres de l’argent.

II. Banques et autres lieux de la monnaie

a. Le Comptoir de crédit mutuel

Le *Comptoir de crédit mutuel* où s’est commis le vol est présenté comme l’un de ces grands établissements de crédit nés avec l’avènement du Second Empire, période marquée, comme nous l’avons vu, par l’essor du capitalisme et la multiplication des gros patrimoines: «une de ces admirables institutions financières qui ont surgi avec le second Empire et qui gagnaient à la Bourse leur premier banco le jour où se jouait dans la rue la partie du coup d’État» [6, p. 10–11].

L’argent permet d’ériger des façades. *Le Comptoir de crédit mutuel* est l’un des nouveaux temples dédiés à la monnaie dont l’extérieur participe de la fascination provoquée sur les masses:

> C’est rue du Quatre-Septembre que sont installés les bureaux du *Comptoir de crédit mutuel*, dans une de ces maisons massives, qui sont comme les forteresses de la féodalité financière. D’un seul coup d’œil, le passant y croit reconnaître un de ces puissants établissements qui remuent les millions par centaines de mille [6, p. 340].

De même que leur entreprise de crédit, l’hôtel privé des Thaller fait partie de l’arsenal destiné à épater les petits porte-monnaie:

> <...> il se mit à décrire les splendeurs des appartements, les meubles magnifiques, les tapis et les tentures, les tableaux de maîtres, les objets d’art, les bronzes; enfin, tout ce luxe éblouissant dont les financiers se servent à peu près comme les chasseurs du miroir où viennent se prendre les alouettes [6, p. 143].

La considération est liée au capital. Posséder la monnaie, c'est posséder la reconnaissance et la gloire. La valeur monétaire s'impose à toutes les autres et même au bon goût. Le narrateur regrette que l'art aussi soit régi par les portefeuilles des parvenus:

> Le valet de pied ouvrit la porte du milieu qui donnait sur la galerie de tableaux du baron de Thaller, galerie célèbre dans le monde financier, et qui lui avait valu une réputation d'amateur éclairé.
>
> Les soixante ou quatre-vingts toiles qui la composaient n'étaient pas, il s'en fallait, également remarquables; mais toutes portaient une signature illustre, certifiée authentique par les experts, toutes avaient été conquises à des prix ridicules au feu des enchères.
>
> Car M. de Thaller avait précisément le goût aussi sûr et aussi pur que ses confrères et rivaux MM. les amateurs [5, p. 181].

L'art est aux mains d'imposteurs. Gaboriau insiste en accusant l'hôtel des ventes de la rue Drouot de marchandages frauduleux:

> Le plus volontiers du monde, il donnait mille ou quinze cents louis d'un barbouillage quelconque, attribué par les truqueurs de la rue Drouot à Raphaël ou à Velasquez, à Murillo ou à Rembrandt…
>
> Il n'eût pas donné cent sous d'un chef-d'œuvre signé d'un peintre de génie, mais non coté encore à cette bourse pitoyable et grotesque, où des Auvergnats, jadis chaudronniers ou ferrailleurs, font et défont ce qu'ils appellent les réputations marchandes… [5, p. 181].

La description de l'intérieur du *Comptoir de crédit mutuel* de Thaller est introduite par le regard subjectif de l'actionnaire. La démesure dans le décor se veut la réclame du poids du capital. Le visiteur qui n'appartient pas à cette élite et n'en possède pas les codes ne peut être que subjugué:

> Rien qu'en mettant le pied dans l'immense vestibule dallé de marbre, à hautes colonnes et à statues de bronze soutenant des candélabres, l'actionnaire se sent ému.
>
> Son émotion se complique d'un ébahissement respectueux lorsqu'il a poussé les lourdes portes de glaces, et qu'il s'est engagé dans le vaste escalier de pierre à

> rampe dorée, habillé d'un tapis moelleux, et meublé à chaque palier de banquettes de velours, larges et souples comme le lit de repos d'une duchesse [5, p. 67].

L'espace public s'apparente à un espace privé. Le vestibule et l'escalier sont en tous points comparables à ceux d'un hôtel particulier. L'espace devient même intime avec la comparaison des banquettes à des lits. Le tapis moelleux et les glaces créent une atmosphère confinée propre au charnel. Les émotions ressenties par l'actionnaire, tour à tour ébahissement, timidité, interdiction, trouble, honte et assurance, semblent celles d'une rencontre amoureuse, L'or et la chair se mêlent. Les appétits d'argent sont clairement sexualisés. La timidité saisit le visiteur sur le point de pénétrer dans une alcôve:

> La timidité le prend lorsque, arrivé au premier étage de ce palais de l'argent… des autres, il lit, en lettres d'or, sur une porte de palissandre: *Comptoir de crédit mutuel.*
>
> Cependant, il rassemble tout son courage. Une inscription: TLBSVP, lui dit ce qu'il doit faire. Il tourne le bouton, et il entre… [6, p. 340].

L'argent présente un pouvoir fantastique. Le comptoir est assimilé à un palais des merveilles[7] dont l'huissier, cerbère du trésor, protège l'entrée: «Mais il demeure interdit de se trouver en présence d'un huissier tout de noir habillé, la chaîne d'acier au cou, lequel s'inclinant d'un air grave, demande <…>» [6, p. 340]. L'huissier conduit l'actionnaire à la caisse. Les espaces entrevus furtivement renforcent l'idée d'un espace intime que l'œil de l'actionnaire convoite:

> Il prend cette peine, et tout en longeant un spacieux corridor, il a le temps d'entrevoir des bureaux peuplés d'employés, puis la salle du conseil avec sa grande table recouverte d'un tapis, où brille la sonnette du président, et plus loin, le cabinet de M. le directeur, avec ses tentures de drap vert, ses meubles de chêne, son bureau encombré de papier [6, p. 341].

7 Aussi pour évoquer les grands travaux d'Haussmann: «lorsque des quartiers entiers s'écroulaient sous le pic des démolisseurs ou surgissaient si vite que c'était à se demander si les maçons, au lieu de truelle, n'employaient pas la baguette d'un enchanteur» [6, p. 417].

Comme nous le savons, le vert est une couleur négative chez Gaboriau lorsqu'elle est présente dans les intérieurs. Associée de façon récurrente à l'idée de pourrissement, elle souligne ici la corruption sociale par l'argent et ses entités financières véreuses. Le capital est un ver rongeur de la société.

L'actionnaire rougit, il a honte tel un novice. Les caisses renferment des merveilles comme l'intérieur du corps féminin. L'actionnaire apporte sa souscription comparée à un liquide et à une graine, la caisse devient alors vagin:

> Il a honte de la modicité de la somme qu'il apporte à des caisses qui lui semblent renfermer, sous leurs triples serrures, les trésors des *Mille et une Nuits*. Autant porter une goutte d'eau au fleuve ou un grain de sable aux dunes de l'Océan. Il se demande presque si on ne va pas lui rire au nez… [6, p. 341].

Le guichet exigu telle une fente et la lenteur avec laquelle se retire l'actionnaire participent à la lecture érotisée de la scène: «C'est d'un air froid et morne que le caissier reçoit sa souscription et lui passe, en échange, par le guichet étroit, un titre provisoire. Il se retire alors, mais lentement» [6, p. 341]. Ses actions en poche, ce dernier se sent grandi et la possession matérielle l'affirme:

> Les six ou huit titres qu'il sent dans son portefeuille lui donnent de l'assurance. Il lui semble que sur toutes les splendeurs qui l'environnent il a un certain droit de propriété. C'est d'un pied plus ferme et d'un jarret mieux tendu qu'il foule les marches de l'escalier. Il y a du maître dans le geste dont il repousse la porte du vestibule… [6, p. 341].

Gaboriau met en avant la possession jouissive de l'argent, qu'on convoite d'abord, qu'on s'approprie ensuite et qu'on étale enfin. Le désir envers les biens monétaires est assimilable au désir sexuel. Paris est sexualisé, imprégné de désirs et d'érotisme. Tout s'expose de manière impudique, les lorettes qui se livrent aux hommes fortunés, les femmes en toilettes tapageuses sur les boulevards, les corps dans les bals publics. L'argent est féminisé et s'ajoute aux nombreux personnages féminins chez Gaboriau. La possession de l'or est, comme le crime, une pulsion. Or et crime sont intimement liés dans les romans. C'est pour satisfaire les caprices de la baronne de Thaller que le caissier Favoral a vidé la caisse[8].

8 De même et à titre d'exemple, dans *L'Affaire Lerouge*, Noël Gerdy assassine la veuve Lerouge pour satisfaire les besoins matériels de la lorette Juliette Chaffour.

b. Le bureau de Lattermann

L'intrigue mène le lecteur dans le bureau du trafiquant financier Lattermann, rue Joquelet dans le 2e arrondissement. Alors que le *Comptoir de crédit mutuel* se veut la face lumineuse de la monnaie, le bureau de Lattermann s'en veut la face ténébreuse:

> À droite, au-dessus d'un large guichet, se lisait le mot magique: *Caisse*. Une petite porte, à gauche, conduisait au cabinet du patron. Il y avait loin de cette simplicité sordide aux splendeurs du *Comptoir de crédit mutuel*. Mais le luxe qui attire les actionnaires ne retient pas l'argent. C'est dans des bouges que s'amassent les grosses fortunes [6, p. 400].

Le bureau est, dès le début de la description, comparé à un antre. Le lecteur pénètre dans les cloaques financiers de la capitale: «'L'office' de Lattermann ressemblait à toutes les cavernes de ce genre. Un fort étroit espace y était réservé au public, et tout autour, derrière un épais treillage de fil de fer, des employés alignaient des chiffres ou comptaient des coupons» [6, pp. 399–400]. Le public est confiné dans un espace restreint, parqué derrière une grille à travers laquelle on lui fait miroiter l'argent que les employés, infectés par la fièvre de l'or, manient devant ses yeux. Cet épais treillage symbolise la frontière infranchissable entre le peuple et le capital, parfaitement à l'abri entre les mains de quelques-uns. L'exiguïté et le grillage rappellent les prisons des romans judiciaires de Gaboriau, une prison dans laquelle l'argent est ici le bourreau: «Car le cabinet du sieur Lattermann avait plusieurs issues, sans compter celle donnant sur la police correctionnelle» [6, p. 400]. L'office est un lieu de passage continuel et présente le grouillement inquiétant d'une masse confuse:

> Le mouvement ne laissait pas que d'être considérable.
>
> <...> Les clients se succédaient, gens de mine hétéroclite pour la plupart, d'allures inquiètes ou inquiétantes, faces blêmes d'usuriers, visages rubiconds de maquignons, nez allongés de dupes. Quelques-uns étaient si misérablement vêtus qu'on leur eût donné un sou dans la rue, et que certainement ils l'eussent accepté, et cependant ce n'étaient pas les plus mal reçus, tant il est vrai qu'aux alentours de la Bourse, surtout, l'habit ne fait pas le moine. Il y en avait qui passaient à la caisse, et qui versaient ou recevaient de l'argent. D'autres, les familiers de l'office, évidem-

ment, entraient la tête jusqu'aux épaules dans un guichet, et ployés en deux, les mains appuyées sur la tablette, ils restaient en grande conférence avec les employés [5, p. 400].

Des types louches dignes des pires bas-fonds s'y bousculent. L'argent, au même titre que l'alcool pour les ouvriers, marque physiquement. Les habitués, la tête enfoncée, dépourvus de cou, courbés, sont les plus défigurés, de véritables monstres. Le vice à Paris présente un aspect nouveau. Nous sommes bien loin du profil du type populaire tout droit sorti de la barrière ou de la banlieue. Le narrateur nous dévoile la nouvelle délinquance urbaine, la nouvelle classe dangereuse aussi inquiétante que l'ancienne.

Il est intéressant de noter que dans les romans de Gaboriau, l'argent s'étale. On le dépense, on ne l'économise pas. On ne le retient pas, on l'expulse. Les seuls lieux où l'on trouve de l'argent liquide sont chez Lattermann et au Mont-de-Piété[9]. Ces deux espaces présentent une profondeur sombre qui renvoie au monde intestinal, alors que les lieux de dépense sont brillants et colorés. Le contraste est saisissant entre les lieux où l'on se procure de l'argent et les lieux où on le gaspille. La monnaie est noire et sale lorsqu'elle sort des caisses mais elle a le pouvoir de créer un monde féerique. Ce trait accentue son pouvoir d'illusion. L'argent est l'aboutissement de tout, donc l'excrément: «Car, tenir la clef de la caisse, c'est tenir la victoire à une époque où tout finit par de l'argent» [6, p. 72].

c. Au *Pilote financier*

Les bureaux du *Pilote financier* dans le 2e arrondissement sont immédiatement présentés sous leur vrai jour:

> Les bureaux du *Pilote* sont moins ceux d'un journal que ceux de la première agence d'affaires venue.
>
> De même que chez le sieur Lattermann, on y voit des employés griffonnant derrière des grillages, des guichets, une caisse, et, sur une immense ardoise, le cours, écrit à la craie, de la Rente et des valeurs françaises et étrangères.
>
> C'est qu'en vérité, le *Pilote financier* n'est que le porte-voix d'une usine de tripotages [5, p. 155].

9 Absent de *L'Argent des autres*, on le retrouve dans *Le Crime d'Orcival* et *La Clique dorée* notamment.

C'est l'occasion pour Gaboriau de critiquer la presse financière sous la main mise des faiseurs d'argent, qui l'utilisent comme une arme redoutable à leur disposition pour influencer l'opinion selon leurs intérêts. L'écrivain dénonce tout un système bien ficelé.

Les divers grillages des bureaux marquent la séparation entre deux mondes, ceux qui s'enrichissent et les autres, les crédules. Ici encore, l'argent est entre les mains d'un petit nombre protégé derrière les grilles de leurs banques et les façades de leurs hôtels.

L'espace se caractérise par le nombre et l'anonymat. Nous retrouvons, de même que chez Lattermann, la couleur verte qui annonce l'état sordide du cabinet du directeur. Le bureau offre un spectacle turpide, comparable aux pires zones de Paris:

> Aussi, les bureaux du *Pilote financier* étaient-ils pleins, lorsque M. de Trégars et Maxence y arrivèrent: spéculateurs, remisiers venus là aux nouvelles et pour discuter les fluctuations du jour et les probabilités du marché du soir...
>
> — M. Saint-Pavin est occupé, leur dit un garçon de bureau taillé en force.
>
> On entendait sa voix brutale, car il était, non pas dans son cabinet, mais dans le bureau même, derrière les grillages garnis de rideaux verts [6, pp. 407–408].

Nous sommes à nouveau dans la pègre des affaires. Les êtres qui s'y succèdent sans fin, les activités malhonnêtes qui s'y trament dégradent l'espace. Ces anonymes qui se vautrent sur les divans qu'ils salissent de la boue apportée de la rue, qui boivent et qui fument, impriment leur marque à ce lieu qui, à son tour, est pétri de vices:

> Fort somptueux autrefois, le cabinet de M. le directeur du *Pilote financier* était peu à peu tombé dans un état de sordide délabrement. Si le garçon de bureau avait reçu l'ordre de n'y jamais promener le plumeau ni le balai, il obéissait ponctuellement. Le désordre et la malpropreté y régnaient. Les cartons en lambeaux pendaient misérablement hors des cartonniers, et sur les larges divans séchait depuis des mois la boue des bottes de tous les visiteurs qui s'y étaient vautrés. Sur la cheminée, au milieu d'une demi-douzaine de verres crasseux, se dressait une bouteille de vin de Madère à moitié vide. Enfin, devant l'âtre, sur le tapis, et le long de tous les meubles, s'amoncelaient à profusion les bouts de cigares et de cigarettes... [5, p. 161].

Le domicile de Saint-Pavin offre un spectacle tout aussi déplorable: «Son appartement est un taudis où on marche sur une litière de bouts de cigares, mais il mange dans les restaurants en renom, ne boit que du meilleur et ne fume que des havanes de choix» [6, p. 407]. Le lieu de vie trahit le parvenu menant grand train aux yeux de tous tandis que le privé révèle des origines et des agissements beaucoup moins nobles.

d. Le cabinet du juge d'instruction

Un autre espace, lié cette fois à la justice, participe de la censure féroce du monde de la finance. Il s'agit du cabinet du juge Barban d'Avranchel[10] chez qui se rend Maxence Favoral. Ce cabinet offre l'intérêt d'être celui décrit le plus précisément de tous les cabinets de magistrats présents dans l'œuvre policière de Gaboriau:

> C'était une petite pièce, basse de plafond et pauvrement meublée. La tenture flétrie et le tapis qui montrait la corde, disaient que bien des juges s'y étaient succédé, et que des légions de prévenus y avaient traîné leurs pieds [5, p. 102].

Le rudimentaire du décor dit le dénuement de la justice face au pouvoir du capital. Il est le symbole de son étroitesse d'action, face à des forces qui la supplantent et la manipulent. La justice est un pouvoir ancien, usé, une institution vieillie. Le décalage saisissant entre le décor des lieux de justice et de ceux de l'argent va dans ce sens. Le juge Barban d'Avranchel est d'ailleurs, aussi bien dans *L'Argent des autres* que dans *La Dégringolade*, aveuglé et trompé par des hommes puissants du monde de la politique et de la finance, le baron de Thaller dans le roman qui nous occupe, le comte de Combelaine dans le second, et dont il est persuadé de l'innocence. La justice semble corrompue par les affaires mais M. Chapelain, ancien avoué, offre l'explication d'un système bloqué dans sa recherche de la vérité par des considérations qui le dépassent. L'argent est le moteur de la

10 Barban d'Avranchel est également le juge de *La Dégringolade*: «Mais est-ce un juge d'instruction habile? <...> D'aucuns le prétendent. Moi je jurerais que ce n'est qu'un solennel imbécile à qui on ferait voir des étoiles en plein midi… Nous en avons quelques-uns comme cela dans la magistrature…» [7, p. 216].

machine sociale. Le pouvoir judiciaire ne peut agir contre l'intérêt de l'État qui repose sur le développement économique du pays:

> — Pourquoi? Parce que, mon cher, dans toutes ces grosses affaires de finance, la justice, le plus qu'elle peut, se bouche les yeux. Non par corruption, grand Dieu! ni par une connivence coupable, mais par des considérations d'ordre public et d'intérêt général. Elle a peur d'épouvanter les capitaux et d'ébranler le crédit [5, pp. 78–79].

Gaboriau n'est pas le seul à l'époque à dénoncer l'aveuglement de la justice. En Angleterre, son homologue Wilkie Collins[11] fait de même. Dans le prologue de *The Woman in white*, le narrateur avertit: «Puisque aussi bien la loi dépend encore souvent de la puissance de l'argent, allons-nous présenter au lecteur la suite des événements telle que nous l'eussions exposée au tribunal» [3, p. 4] et dénonce une justice à deux vitesses: «nous ne sommes pas assez riches pour payer notre droit en justice!» [3, p. 358]. Dans *L'Argent des autres*, le triomphe de la justice est amer. L'enquête ne parvient pas à faire toute la lumière sur l'affaire de vol: «Ainsi que dans presque tous ces procès financiers, la justice, tout en constatant les plus audacieuses filouteries, n'avait pas su en démêler le secret…» [6, p. 507]. De même, tous les coupables ne sont pas punis. Ainsi, la baronne de Thaller complice de son mari est relâchée faute de preuves et Saint-Pavin, arrêté par la police pour complicité, est finalement acquitté.

Nous savons, grâce aux lettres de l'écrivain, que ce qui tenait à cœur à Gaboriau était d'écrire des œuvres réalistes sur la société de son temps. Dès l'été 1862, avant même que l'idée de récit judiciaire ne germe dans son esprit, il parle d'un projet de roman, *La Misère dorée*[12], «une situation pire que la misère populaire» qui, toujours selon ses propos, annoncera «le formidable livre» [2, p. 89–90] qui fera un jour sa réputation, *La Société française au XIX*[e] *siècle*. Il n'eut pas le temps d'écrire ce formidable livre qui nous aurait laissé un témoignage sur son époque. Cependant, nous pouvons le trouver morcelé dans l'ensemble de

11 La critique britannique considère Wilkie Collins comme le père du *detective novel* en Angleterre.

12 Serait-ce le projet initial de *La Clique dorée*, publiée en 1869?

son œuvre[13] et en particulier dans *L'Argent des autres* qu'on ne peut considérer comme un énième roman, un de ces romans-feuilletons dont le seul but aurait été de divertir le lecteur à l'aide de rebondissements pittoresques. Comme nous avons tenté de le montrer ici, *L'Argent des autres* présente une étude de mœurs cinglante du monde financier qui l'apparente à certains romans de Zola. Gaboriau apparaît comme un fin observateur de son époque, ironique et critique. Il expose un Paris hideux qui tente de dissimuler son immoralité par des apparences éblouissantes. La Bourse présente le visage sombre de la monnaie et définit les bas-fonds financiers, nouvelle classe dangereuse alors que dans les établissements bancaires véreux qui ont pignon sur rue, comme le *Comptoir de crédit mutuel*, s'agite une tourbe de parvenus prêts à tout pour se maintenir.

L'argent est une force qui meut et déchaîne les passions criminelles. Paris, centre de l'univers, est trop luxueux, trop corrompu, trop débauché. L'argent qui consacre le règne des apparences semble féerique et est divinisé. Gaboriau exploite le mythe du Paris hédoniste. Paris, ville à posséder, bouillonne de plaisirs. On y joue, on y dépense, on y consomme sans fin. La curée étale les ambitions et les intérêts qui se jouent dans une classe élitiste. Paris est troublé par la fièvre. Dans l'épilogue, les victimes choisissent de quitter la capitale à l'exemple de Lucienne et Maxence: «Des cinq cent mille francs qui lui furent restitués, elle consacra trois cent mille francs à payer des dettes de son beau-père, et avec le reste, elle décida son mari à s'expatrier. Paris leur était devenu odieux, à l'un et à l'autre» [6, p. 507]. Et, encore chez Zola, nous retrouvons cette province régénératrice, notamment dans le dernier roman des *Rougon-Macquart.*

Références

1 Balzac H. d., *Une Ténébreuse affaire*. Paris, Gallimard, 1973. 384 p. (In French)

2 Bonniot R. *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*. Paris, J. Vrin, 1985. 543 p. (In French)

3 Collins W. *La Dame en blanc*, trad. de L. Lenoir, 1860. Disponible sur: http://bouquineux.com/index.php?telecharger=1684&Collins-La_Dame_en_blanc (Page consultée le 17 avril 2020). (In French)

13 Gaboriau avait-il conscience d'avoir peint en partie la société. Rien n'est moins sûr: «C'est fini, gémissait-il, parfois, je suis habillé, étiqueté, numéroté, je ne deviendrai plus l'écrivain de mes rêves. Cette sacrée *Affaire Lerouge* m'a mis au-dessous de tout, je veux repartir dans ma Charente et écrire là-bas, loin du bruit, un livre étourdissant» [2, p. 323].

4 Gaboriau É. *L'Argent des autres, I Les Hommes de paille*. Paris, 1874. Disponible sur: www.ebooksgratuits.com. (Page consultée le 17 avril 2020). (In French)

5 Gaboriau É. *L'Argent des autres, II La Pêche en eau trouble*. Paris, 1874. www.ebooksgratuits.com. (Page consultée le 17 avril 2020). (In French)

6 Gaboriau É. *L'Argent des autres*. Paris, Les Éditions du Masque, 2009. 504 p. (In French)

7 Gaboriau É. *La Dégringolade*, I *Un Mystère d'iniquité*. Adamant Media Corporation, 2006. 585 p. (In French)

8 Gaboriau É. *La Vie infernale*. Pascal Galodé, 2010. 568 p. (In French)

9 Gide A. *Journal 1889–1939*. Paris, Gallimard, 1951.1379 p. (In French)

10 Lacassin F. *Mythologie du roman policier*. Paris, Christian Bourgois, 1993. 542 p. (In French)

11 Niceforo A. «Le roman policier», *La Revue*, 15 avril 1910, pp. 433–449. (In French)

12 Plessis A. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852–1871*. Paris, Seuil, 1973. 256 p. (In French)

13 Williams V. «Gaboriau: Father of the Detective Novel», *National Review*, no 82, 1923, pp. 611–622. (In French)

14 Zola É. *L'Argent*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891. 445 p. (In French)

УДК 821.111(73).0
ББК 83.3(7Сое)6

«НОВАЯ РОССИЯ» И СТАРЫЕ ОБИДЫ: О ЛИТЕРАТУРНОМ СКАНДАЛЕ ВОКРУГ СОВЕТСКИХ ТРАВЕЛОГОВ Т. ДРАЙЗЕРА И Д. ТОМПСОН

© 2020 г. Д.Д. Кузина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 13 февраля 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-146-165

Статья написана при поддержке гранта РФФИ 19-312-90043/19 «Американские травелоги между двумя мировыми войнами: взгляд на “старую” Европу и “новую” Россию»

Аннотация: В статье проведен подробный разбор обстоятельств литературного скандала, связанного с публикацией в 1928 г. двух травелогов о Советской России — «Драйзер смотрит на Россию» (Т. Драйзер) и «Новая Россия» (Д. Томпсон) — и обвинениями в плагиате, которые Томпсон выдвинула против Драйзера. Исследована предыстория этого эпизода и его связь с событиями последующих лет: присуждением Льюису в 1930 г. Нобелевской премии и обедом в Метрополитен-клаб, на котором Драйзер дал Льюису пощечину (1931). Эпизод с обвинениями в плагиате и сцена в Метрополитен-клаб представлены как следствие непростых взаимоотношений Драйзера и Льюиса, построенных не только на личной неприязни, но и на соперничестве писателей двух поколений, один из которых по сути является преемником другого. Конфликт интересов двух журналистов (Драйзера и Томпсон) сделал явным противостояние двух писателей (Драйзера и Льюиса). К исследованию были привлечены обширные материалы прессы 1928–1931 гг. В статье рассматриваются все существующие версии, объясняющие наличие в двух травелогах дословных совпадений. Впервые публикуются письма Рут Кеннел, которые она писала Драйзеру в 1928–1929 гг. в связи с делом о плагиате.

Ключевые слова: американская литература, литература путешествий, дело о плагиате, инцидент с пощечиной, Теодор Драйзер, Синклер Льюис, Дороти Томпсон, Рут Кеннел, СССР, архивные материалы.

Информация об авторе: Дарья Дмитриевна Кузина — аспирант, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3645-5544

E-mail: ketrivenia@gmail.com

Для цитирования: *Кузина Д.Д.* «Новая Россия» и старые обиды: о литературном скандале вокруг советских травелогов Т. Драйзера и Д. Томпсон // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 146–165. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-146-165

"THE NEW RUSSIA" AND THE OLD OFFENSES: THE SCANDAL AROUND T. DRAISER'S AND D. THOMPSON'S SOVIET TRAVELOGUES

© 2020. D.D. Kuzina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: February 13, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This article was written with the support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) grant no 19-312-90043/19.

Abstract: The article provides a detailed analysis of the circumstances of the literary scandal concerning the publication of two travelogues about Soviet Russia — "Dreiser Looks at Russia" (T. Dreiser) and "New Russia" (D. Thompson) in 1928 — and the plagiarism charges that Thompson put forward against Dreiser. This paper examines the background of this episode and its connection with the events of the subsequent years: the Nobel Prize received by Lewis in 1930 and a dinner at the Metropolitan Club, at which Dreiser gave a slap to Lewis (1931). These episodes are interpreted as the result of the difficult relationship between Dreiser and Lewis built not only on personal hostility but also on the rivalry of the writers of the two generations, one of which is essentially the successor to the other. The conflict of interest between two journalists (Dreiser and Thompson) made the confrontation between two writers (Dreiser and Lewis) obvious. Extensive press materials from 1928–1931 were included in the study. The article discusses all existing versions that explain the presence of literal coincidences in the two travelogues. The article is followed by the publication of the hitherto unpublished letters of Ruth Kennell, which she wrote to Dreiser in 1928–1929 concerning the plagiarism case are published.

Keywords: American literature, travel literature, plagiarism case, slapping incident, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Dorothy Thompson, Ruth Kennell, USSR, archival materials.

Information about the author: Daria D. Kuzina, Postgraduate Student, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3645-5544

E-mail: ketrivenia@gmail.com

For citation: Kuzina D.D. "The New Russia" and the Old Offenses: the Scandal around T. Draiser's and D. Thompson's Soviet Travelogues. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 146–165. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-146-165

Сцена, произошедшая между Теодором Драйзером и Синклером Льюисом в марте 1931 г. в Метрополитен-клаб, потрясла литературные круги, читателей и широкую общественность. Так называемый «инцидент с пощечиной» (“slapping incident”) стал кульминацией и последним актом давнего конфликта между Драйзером, Льюисом и известной журналисткой Дороти Томпсон.

19 марта 1931 г. в честь советского гостя, писателя Бориса Пильняка, в Метрополитен-клаб состоялся торжественный обед. В числе приглашенных были Льюис, меньше полугода назад ставший первым американцем, получившим Нобелевскую премию по литературе, и Драйзер, до последней минуты считавшийся фаворитом Нобелевского комитета. Драйзер опоздал на обед, поскольку перепутал адреса. Льюис был чрезвычайно мрачен и много пил [13, с. 561]. Когда пришло время произносить торжественные речи, Льюис поднялся и обратился к окружающим с такими словами: «Я счастлив приветствовать мистера Пильняка в Америке, но не желаю говорить в присутствии человека, который украл из книги моей жены три тысячи слов, и двух премудрых критиканов[1], которые так горевали над тем, что Нобелевский комитет сделал выбор в мою пользу» [13, с. 562]. В травелоге Пильняка «О’кей! Американский роман» (1933) говорится, что во время этой речи Льюис смотрел на Драйзера в упор [5, с. 165]. Тем не менее поначалу Драйзер никак на обвинение не отреагировал, и все решили было, что слова Льюиса сойдут ему с рук, но после обеда Драйзер отозвал Льюиса для разговора наедине. Тогда между писателями и разыгралась знаменитая сцена: Драй-

1 Шорер полагает, что Льюис имел в виду Хейвуда Броуна и Артура Брисбена [13, с. 562].

зер потребовал, чтобы Льюис взял свои слова назад или повторил их — и Льюис повторил их в точности. Тогда Драйзер дал ему пощечину. Потом все повторилось в той же последовательности. Наконец Драйзер собрался ударить Льюиса в третий раз, и тогда Льюис заявил: «Если ты снова ударишь меня по щеке, я подставлю тебе другую». Оппонентов разняли подбежавшие гости. Взбешенный Драйзер кричал, что «он этого так не оставит», все время, пока лифт увозил его вниз, а Льюис упрекал оттащившего его от Драйзера Уильяма Ленгеля: «Почему ты не дал ему ударить меня в третий раз?» [13, с. 562].

Речь Льюиса на следующий день была в точности воспроизведена в каждой второй американской газете и каждой десятой в Канаде и странах Европы. Пильняк иронизировал: «Я при давании пощечины не присутствовал, уехав раньше этого дела. От репортеров на другой день я должен был прятаться, сознательно устранив себя от пощечинного публисити. Но прок мне вышел от этой пощечины не малый: в штатах Техас, Аризона, где, конечно, никто ничего не знал не только о моих писаниях, но даже об СССР, я объяснил про себя, — я, мол, тот-то, на обеде которого, — и все всё понимали сочувственно» [5, с. 166]. В газетах, писавших об инциденте с пощечиной, эта история прошла через три сюжетных этапа.

Первый этап — шумиха вокруг самого инцидента[2]. Во многих газетах новость о том, что два крупнейших американских прозаика чуть не подрались, оказалась на первой полосе. Потом газеты (такие, например, как "Boston Globe", "Chicago Tribune", "New-Press" и многие другие[3]) начали пу-

2 То, как потешались журналисты над «чемпионом американской литературы в тяжелом весе» Драйзером, советский биограф Драйзера Сергей Батурин напрямую связывал с публицистической деятельностью этого писателя, все более склонявшегося к идеям коммунизма [1, с. 236], в других посвященных Драйзеру работах советского времени об инциденте вообще не упоминается.

3 См. еще об инциденте с пощечиной: Dreiser Slaps Sinclair Lewis at N.Y. Dinner // The Times (San Mateo, California). 1931, March 20, p. 8; Dreiser Slaps Sinclair Lewis after Insult // The South Bend Tribune (South Bend, Indiana). 1931, March 20, p. 1; Dreiser Slaps Face of Lewis, Reported // The Boston Globe (Boston, Massachusetts). 1931, March 20, p. 27; *Kuhn I.* Bam! Dreiser Takes Lewis to Book with Two Slaps; Dining Critics Just Gasp // Daily News (New York, New York). 1931, March 21, p. 2; Lewis Declines to Talk about Slaps // News-Press (Fort Myers, Florida). March 22, 1931, p. 1; Lewis Slaps Dreiser's Book, Dreiser Slaps Lewis' Face // Reading Times (Reading, Pennsylvania). 1931, March 21, p. 10; *Pegler W.* Writing Boxers Have Ghosts: Why Not Fighting Authors? // Chicago Tribune (Chicago, Illinois). 1931, March 23, p. 23; Theodore Dreiser Slaps Sinclair Lewis Twice in the Face // The Evening News (Wilkes-Barre, Pennsylvania). 1931, March 20, p. 1. См. также: [11].

бликовать мнения Драйзера и Льюиса о происшедшем, которыми они поделились с журналистами в следующие два дня. «Две пощечины — достойная плата за скороспелые, ни на чем не основанные оскорбления», — заявил Драйзер газетчикам[4]. Ответы Льюиса были более пространными. Репортеру из “Associated Press” удалось поговорить с ним перед отправлением поезда в Толедо, штат Огайо, куда Льюис уехал 21 марта, чтобы читать лекцию об американской литературе. «Лучше бы я был репортером, чем нобелевским лауреатом, — заявил Льюис. — Куда приятнее быть тем, кто докучает, нежели тем, кому докучают. <…> Мне не хотелось бы давать комментариев по поводу произошедшего, но что касается 3000 слов, украденных из книги моей жены, — да, я так сказал и назад сказанного не возьму. Судиться ни с кем я не буду. Инцидент исчерпан. <…> Драйзер вообще-то здоровенный. Он весит, должно быть, фунтов 200. Держу пари, он бы устроил настоящее побоище, если бы нас не разняли. А ведь он уже, мягко говоря, не молод. Лет 60 ему есть точно. Он уже был известным нью-йоркским редактором, когда я еще пешком под стол ходил»[5].

Та самая лекция Льюиса, прочитанная в Толедо, весьма удивила современников и вывела скандал вокруг инцидента с пощечиной на новый виток, поскольку теперь Льюис изо всех старался подчеркнуть, что личные отношения и вопросы искусства не следует смешивать. Льюис отзывался о Драйзере и его творчестве в самых лестных выражениях и, как и раньше, называл «Сестру Керри» книгой, с которой началась новая эпоха американской литературы[6]. Восхваляя Драйзера, Льюис стремился свести на нет шумиху вокруг инцидента с пощечиной и вернуться на позиции демонстративного дружелюбия по отношению к оппоненту. Драйзер на первый взгляд платил ему той же монетой. Показателен заголовок из “Times Herald”: «Драйзер утверждает, что они с Льюисом (которому Драйзер влепил пощечину) на самом деле без ума друг от друга»[7]. При этом цитата из интервью Драйзера для “Associated Press”, включенная в эту заметку, более чем ядовитая: «Некоторые его вещи я обожаю. Даже “Элмер Гантри” — отличная история. Поль де Крайф, который предоставил Льюису материал для его

4 Dreiser slaps Sinclair Lewis in Argument // The Morning Call. 1931, March 20, p. 37.

5 Sinclair Lewis receives a slap // The Los Angeles Times. 1931, March 21, p. 1.

6 Theodore Dreiser Slaps Lewis’ Face // Star Tribune. 1931, March 22, p. 11.

7 Dreiser Says He and Lewis, Slap Victim, Are Really Mutual Admirers // The Times Herald. 1931, March 23, p. 4.

книги (романа «Эрроусмит». — *Д.К.*), сначала предлагал мне написать этот роман, но у меня не было на это времени»[8]. Когда репортеры передали эти слова Льюису и поинтересовались, как он может их прокомментировать, у Льюиса пропал дар речи. Спустя несколько минут он проговорил: «Неужели он и в самом деле так сказал?» [13, с. 563]. В словах Драйзера нетрудно было увидеть намек на второстепенность Льюиса как писателя, на то, что ему остается только «подбирать» за Драйзером темы, разрабатывать которые тому недосуг.

Показательно в этой истории то, как на нее отреагировало американское общество. Сразу после инцидента с пощечиной Теодор Драйзер начал получать восторженные письма со всей страны, в которых его превозносили и даже благодарили. «Как я обязан вам, мистер Драйзер, за то, что вы дали пощечину Синклеру Льюису — но только лучше б вы заехали ему по лицу кулаком», «Спасибо вам за то, что врезали Синклеру Льюису. Вы сделали то, о чем мечтали тысячи американцев», «Ни одна рожа не заслуживает этого больше», «Почему только два раза? Надо было дубасить, пока он не вылетел бы из старой доброй Америки, как пробка из бутылки» — таково было содержание этих писем, исчислявшихся многими десятками. Какой-то житель Ванкувера даже написал поэму под названием «Пощечина, оглушившая мир» [13, с. 563]. Впоследствии инцидент неоднократно рассматривался исследователями как один из ключевых окололитературных конфликтов XX в. [7; 8; 12].

Почему общество было настроено по отношению к Льюису столь агрессивно и почему вообще история с пощечиной произвела такое впечатление на всю Америку? Несомненно, на это повлияли в первую очередь события, связанные с Нобелевской премией по литературе 1930 г.[9] Негодование у публики вызвал не только сам факт получения премии не Драйзером (признанным мэтром, «пионером» американского реализма), а Льюисом, которого многие считали поверхностным выскочкой [9, с. 69], создателем

8 Ibid.

9 О событиях, связанных с Нобелевской премией 1930 г., см.: Lewis Commends Dreiser, O'Neill // The Ithaca Journal (Ithaca, New York). 1930, December 9, p. 1; *Schnapper Morris B.* Scholar Picks Best Books // The Brooklyn Daily Eagle (Brooklyn, New York). 1930, December 28, p. 61; Sinclair Lewis, Nobel Prize Winner // The Brooklyn Daily Eagle (Brooklyn, New York). 1930, November 6, p. 22; Sinclair Lewis Awarded Nobel Literary Prize // The Brooklyn Daily Eagle (Brooklyn, New York). 1930, November 5, p. 1.

«массовых» романов (тиражи «Главной улицы», «Бэббита» и «Эрроусмита» были огромными), но в первую очередь нобелевская речь Льюиса «Страх американцев перед литературой», обличительный тон которой стал для многих полной неожиданностью. Одним из центральных положений этой речи было то, что Америка и американская литература так и не избавились от провинциальности и склонности подражать европейским образцам, а любой текст, в котором американская действительность показана такой, какова она есть, и подвергается критике, вызывает у читателей ужас и возмущение. При этом Льюис назвал имена писателей, которые, начиная с представителей Американского Ренессанса второй половины XIX в., боролись с этим положением вещей, и уделил особое внимание Драйзеру, которого назвал первооткрывателем, «прародителем» реалистического направления в американской литературе [3, с. 197]. Острополемический характер речи оскорбил многих соотечественников Льюиса[10]. Драйзер же, напротив, после возвращения из СССР начал все чаще публиковаться в «левой» прессе, что в период Великой депрессии усилило его популярность среди рядовых читателей. Соперничество двух писателей за Нобелевскую премию не осталось незамеченным и в России[11] — впрочем, широкого освещения ни история с пощечиной, ни дело о плагиате в советской периодике не получили.

Кроме того, многие полагали, что громкий скандал вокруг «дела о плагиате» 1928 г., с которым и был связан выпад Льюиса против Драйзера в Метрополитен-клаб в 1931 г., был сознательной акцией Льюиса и его жены Дороти Томпсон с целью очернить имя Драйзера и, устранив таким образом соперника, обеспечить Льюису Нобелевскую премию [9, с. 78][12]. Разразился этот скандал после того, как вернувшиеся из СССР Драйзер и Томпсон (ставшая женой Льюиса 14 мая 1928 г.) опубликовали книги, в которых описали свои впечатления от поездки: «Драйзер смотрит на Россию» (Dreiser Looks at Russia. New York: Horace Liveright, 1928) и «Новая Россия» (New Russia, New York: Henry Holt and Company, 1928) соответственно. Оба они предварили свои книги сериями очерков, опубликован-

10 Lewis Accepts Nobel Prize and Scores Provincialism of U.S. // Democrat and Chronicle (Rochester, New York). 1930, December 13, p. 1.

11 *Эйшискина Н.* Синклер Льюис и Теодор Драйзер // Русский язык в современной школе. 1930. № 1. С. 177–180.

12 См. также: *Lardner R.* Ring's Side // The Brooklyn Daily Eagle. December 30, 1928, p. 3.

ных Драйзером в газете The Saturday Evening Post и Томпсон в New York Evening Post (Томпсон была постоянным европейским корреспондентом этой газеты и именно в этом качестве отправилась в СССР). Драйзер же был приглашен в СССР МОПРом на празднование 10-летия Октябрьской революции, куда советское правительство, компартия, Коминтерн постарались созвать множество именитых иностранных деятелей культуры с тем, чтобы они представили молодое государство в выгодном свете перед западной общественностью.

По пути в Россию в октябре — первых числах ноября 1927 г. Драйзер встретился с Льюисом и Томпсон в Берлине. Поскольку состояние здоровья Драйзера оставляло желать лучшего, ему пришлось задержаться там для консультаций с врачами, так что Томпсон пересекла границу СССР раньше на неделю — 31 октября. Драйзер прибыл в СССР 4 ноября. Впоследствии они неоднократно встречались в Москве — и в начале путешествия, и позже, когда 1 декабря 1927 г. к своей невесте Дороти Томпсон присоединился приехавший на неделю в Москву Льюис. Томпсон провела в России полтора месяца, никуда не выезжала из Москвы и в точности следовала предлагавшейся иностранцам праздничной программе[13], а Драйзер, отвергнув эту программу и желая увидеть Россию настоящей, не приукрашенной к приезду иностранных гостей, отправился в трехмесячное путешествие по стране и посетил, помимо Москвы, Ленинград, Нижний Новгород, города центральной и южной Украины и Кавказ.

Встречи Драйзера, Томпсон и Льюиса, имевшие место на протяжении советской поездки, были зафиксированы в дневниках и письмах. Записи эти свидетельствуют о том, что отношения между Драйзером и Льюисом были напряженными, если не сказать неприязненными. 28 октября 1927 г., находясь в Берлине, Драйзер пишет в своем дневнике: «А в 11:20 [вечера] Синклер Льюис и его друзья — на мой взгляд, шумная, показушная и мелкая компания. Мне никогда не нравился этот человек. Он начинает говорить и сразу же объясняет, почему не написал отзыв на “Американскую трагедию”, — как будто этот вопрос имеет огромное значение» [2, с. 55]. Вот запись от 29 октября: «Телефонный звонок от Синклера Льюиса. Человек кипит от плохо скрываемой неприязни, но почему-то считает своим долгом

13 Подробнее о пребывании Дороти Томпсон в СССР см.: [6].

уделить мне внимание» [2, с. 58] (между тем врача для Драйзера в Берлине нашел именно Льюис).

А вот одно из московских писем Льюиса к Уильяму Вудворту: «Видел Драйзера. Мне он не показался особенно довольным: все ворчит, сокрушается над всеобщей вялой безалаберностью этой нации, которая вроде как должна была сделать что-то — из ничего. Но никогда раньше он не нравился мне больше: он действительно был очарователен» [13, с. 495]. Отношение Томпсон к Драйзеру — скорее добродушно-ироническое, как явствует из ее письма к Льюису: «Я начинаю уставать… от шутливых подначиваний старого Драйзера, который в Москве превратился в эдакого игривого пса и без конца изрекает какие-то неуклюжие остроты. Впрочем, мне он скорее нравится — в нем есть своеобразный, отрезвляющий здравый смысл. И, как ни странно, он обладает подлинным — пускай немножко слоновьим — чувством юмора» [14, с. 330]. Впрочем, после возвращения американских путешественников домой распространились слухи о том, что у Драйзера и Томпсон в Москве была любовная связь, — и биограф Драйзера Уильям Свонберг неприятным впечатлением от этих слухов отчасти объясняет мрачность Льюиса на обеде в Метрополитен-клаб [14, с. 372]. Впрочем, слухи эти, вероятнее всего, не основывались ни на чем, кроме самого факта одновременного пребывания Томпсон и Драйзера в Москве.

Отношения Драйзера и Льюиса не были безоблачными и до путешествия в СССР — с того момента, когда Льюис, который был моложе Драйзера на 14 лет, вошел в литературу. Джеймс М. Хатчинсон и Стивен Р. Пастор указывают на чрезвычайное сходство литературных судеб двух писателей, которое выразилось также и в близости интересовавших их тем. Они подчеркивают, что, в сущности, Драйзер и Льюис разрабатывали один и тот же проблемно-тематический пласт — порочность и материалистичность американского общества, которое ни во что не ставит человеческую индивидуальность, но подходили к этому по-разному, обнаруживая принципиальные расхождения в мировоззрении [9, с. 75]. То, что вначале сближало Драйзера и Льюиса, со временем превратило их в непримиримых конкурентов. Молодой Льюис писал Драйзеру восхищенные письма о «Сестре Керри» и «Дженни Герхардт» и прикладывал к этим письмам собственные рукописи, умоляя прославленного прозаика посмотреть и прокомментировать его собственные литературные опыты (см., например, письмо от 14

марта 1914 г.) [9, с. 73]. Льюис — лауреат Нобелевской премии 25 ноября 1930 г. — пишет Драйзеру «неприкрыто льстивое», выспреннее письмо, в котором называет его тем, кто дал целому поколению крылья, а сам остался на земле наблюдать за полетом [9, с. 78]. Очевидно, Драйзер считал Льюиса второсортным писакой, который навязчиво крутится вокруг него, набиваясь в друзья, а Льюиса это, разумеется, чрезвычайно задевало, тем более что Драйзером как писателем он восхищался абсолютно искренне. Хатчинсон и Пастор полагают, что письма Льюиса к Драйзеру и к Эллен Драйзер (исследователи приводят в пример письмо от 30 декабря 1945 г.) показывают, что незадавшиеся взаимоотношения Льюиса огорчали, а ситуация с Нобелевской премией чуть ли не заставляла его мучиться угрызениями совести.

В свете всего этого неудивительно, что столкновение интересов Драйзера и Томпсон на почве их одновременного пребывания в России и практически синхронного выхода их советских травелогов спровоцировало неприкрытую ссору как Драйзера с Томпсон, так и Драйзера с Льюисом.

В содержательном отношении книги вовсе не похожи друг на друга и даже противоположны. Книга Томпсон строится вокруг ее пребывания в Москве; как автор Томпсон занимает отстраненную позицию иностранки, которая пытается оценить происходящее в стране, основываясь на комментариях собеседников из элитарных (политических и творческих) кругов и на своих собственных представлениях об истории. Недаром она то и дело сравнивает Советскую Россию с американским фронтиром: для нее советский эксперимент — попытка претворить в реальность умозрительную, идеалистическую по сути теорию. Драйзер же, путешествуя по России, стремится опираться главным образом на свой опыт как непосредственного очевидца. Общаясь с представителями разных слоев общества: священниками, врачами, учителями, писателями, крестьянами, мелкими чиновниками, советскими руководителями, директорами заводов, председателями колхозов и т. д. — получает возможность увидеть, как эта теория в действительности влияет на повседневность, на быт и сознание. Главы, специально посвященные религии, положению женщин, искусству, экономике, делающие книгу Драйзера схожей с научной монографией, в книге Томпсон отсутствуют: она больше пишет о настроениях, господствующих в обществе, о социальных и философских концепциях, а для подробного очерка реальной жизни этого общества у нее попросту недостаточно материала. Образность

и журналистская установка на занимательность оглавления книги Томпсон («Войско Армагеддона», «Хромой Эрос», «Ленинизм: формула власти и веры») показательно диссонирует с точным и «наукообразным» списком глав в книге Драйзера. Два травелога можно было бы рассматривать как взаимодополняющие источники сведений и мнений о России, если бы дело о плагиате не превратило двух путешественников в литературных врагов.

Книга Томпсон вышла 7 сентября, книга Драйзера — 10 ноября 1928 г. Томпсон немедленно приобрела травелог Драйзера, и уже 14 ноября в газетах появились сообщения о том, что в двух книгах имеются практически идентичные фрагменты, в связи с чем миссис Синклер Льюис считает себя вправе обвинить мистера Драйзера в плагиате[14]. Первую статью поместил Перси Уиннер в “The Evening Post”[15], газете, для которой писала сама Томпсон и на которую впоследствии ссылались многие колумнисты и биограф Драйзера Уильям Свонберг. Именно там были опубликованы не только обвинения, но и доказательства: отрывки из обеих книг были представлены для удобства сравнения в виде двух колонок, и любому, кто изучил бы их содержимое, становилось ясно, что речь идет о дословных совпадениях. Перечень Уиннера оказался самым подробным и насчитывал двенадцать фрагментов. Сходство было обнаружено в описании Москвы и московского быта: Драйзер и Томпсон в одних и тех же словах охарактеризовали не только Кремль и Тверскую (туристические объекты, информацию о которых можно было почерпнуть в одних и тех же источниках), но и московские рынки, грязь на улицах и чад от примусов и т.п.

Во многих газетных заметках журналисты с удовольствием вспоминали о том, что это не первый случай, когда Драйзер был уличен в чем-то подобном. Например, в 1926 г. Джордж Эйд указал на то, что в «Сестре Керри» имеются пассажи, взятые непосредственно из его рассказа 1898 г., опубликованного в “Chicago Record”; впрочем, мистера Эйда это нисколько не

14 О том, как развивалось дело о плагиате, см.: Dorothy Thompson Charges Dreiser with Plagiarism // The Brooklyn Daily Eagle (Brooklyn, New York). 1928, November 14, p. 24; *Dreiser T.* Dreiser Looks at Russia. New York: Horace Liveright, 1928. 536 p.; *Gauvreau E.* A Lot of Griddle! // The Daily News (Mount Carmel, Pennsylvania). 1928, November 21, p. 1; *Nicholas A.* A Reader’s Notes // The Indianapolis Star (Indianapolis, Indiana). 1928, November 26, p. 6; Plagiarism Charge Hurled At Dreiser // The Evening Sun (Baltimore, Maryland). 1928, November 14, p. 13.

15 *Winner P.* Dorothy Thompson Demands Dreiser Explain Parallel // New York Evening Post. 1928, November 14, p. 6.

обидело: напротив, он был польщен и рассказывал об этом журналистам с удовольствием[16]. Другой случай, который «вспомнили» в газетах, был связан с Шервудом Андерсоном: в «отрывках из книги м-ра Драйзера “Темный смех” и фрагментах рассказа Шервуда Андерсона “Тоди”», в 1919 г. вышедшего в книге «Уайнсбург, Огайо», нашли чрезвычайное сходство[17]. Учитывая то, что на самом деле оба текста, как все знают, принадлежат Шервуду Андерсону, можно себе представить, насколько тщательно репортеры проверяли свои материалы на предмет соответствия истине.

Журналисты бросились к Драйзеру, и вскоре по всей стране разошелся его презрительный комментарий: «Все это болтовня. Если желаете знать правду, так большая часть материалов о России была взята прямиком из брошюры, которую отпечатали в Москве по указанию ВОКСа. Оба мы — да все мы! — брали информацию из таких брошюр, так что ж удивляться, если многие отрывки кажутся похожими. Более чем странно со стороны Дороти жаловаться на это — коль скоро она жалуется»[18]. Видимо, больше всего Драйзера задело то, что его, проявившего подлинную писательскую и журналистскую въедливость, проведшего в России почти три месяца и мирившегося там с тяжелыми для западного человека неудобствами, обвинила в плагиате Дороти Томпсон, пребывание которой в СССР было вдвое короче и которая даже не пыталась заглянуть за пределы праздничного круга богемных вечеринок. Намек на это содержится и в письме критика-американиста Сергея Динамова, которое он написал Драйзеру 12 декабря 1928 г.: «Читал новости о вас и о Дороти Томпсон. Что за нелепая история! Она изучила разве что окрестности Гранд-Отеля — а вы изучили подлинную Россию!» [10, с. 226][19].

Наконец, Драйзер выдвигает Томпсон встречное обвинение: «Я много рассказывал ей о своих путешествиях и поделился с ней немалым количеством своих материалов: заметок, интервью и тому подобного, — тем, что

16 Plagiarism Charged // The Chattanooga News. 1928, December 20, p. 4.

17 Ibid.

18 *Ford T.F.* Did Dreiser Steal Dorothy’s Thunder in Book on Russia? “It’s The Bunk,” — He Asserts // The Los Angeles Times. 1928, December 2, p. 51.

19 Впоследствии Динамов регулярно публиковал в советской периодике статьи о творчестве Драйзера, в которых в том числе указывал на то, что американское общество зачастую несправедливо и даже агрессивно по отношению к Драйзеру. См.: *Динамов С.* Травля Теодора Драйзера началась // Литературная газета. 1931. 27 октября.

не годилось мне в работу или что я не собирался использовать. А теперь она пытается обвинить меня в воровстве — надо сказать, не лучшая благодарность с ее стороны»[20]. Томпсон наотрез отказалась признавать, что Драйзер передавал ей какие бы то ни было материалы. После этого журналисты предпринимали попытки отыскать в текстах двух книг все новые и новые совпадения, но таких же явных, дословных параллелей никому больше найти не удалось.

В газетах появлялось все больше шутливых и откровенно издевательских статей, в которых объектом насмешек становились оба автора. Например, в лондонском “The Observer” отмечалось, что это первый случай, когда мнения двух разных людей о русской революции столь схожи, и в заключение говорилось: «Насколько я понял, скоро эти книги выйдут в Англии, и английская публика сможет составить о них собственное мнение. Впрочем, на мой взгляд, едва ли имеет смысл тратиться на обе»[21]. Знаменитый сатирик Кори Форд одну за другой опубликовал в “New Yorker” две сатиры: «Кори Форд смотрит на Россию» [13, с. 345] и «Шут его знает» (“A Sheer Case of Something or Other” — пародия на драйзеровские объяснения сходств между двумя книгами)[22]. Обозреватель из “The Pittsburgh Press” Флоренс Фишер Пэрри философски отмечает: «Плагиат — тайный грех всех, кто владеет пером. Не знаю точно, чей именно текст я краду сейчас, но нет сомнений, что чей-нибудь да краду. Как бы то ни было, полагаю, что он, этот невесть кто, не в обиде. А вот если вы желаете получить обвинение в плагиате, вам сначала придется сделаться знаменитостью»[23]. В новогодних номерах некоторых газет публиковалась шуточная маленькая пьеска Ринга Ларднера с Драйзером и Томпсон в главных ролях[24].

Если журналисты и сатирики упражнялись по этому поводу в остроумии, то главным и даже второстепенным участникам истории с плагиатом, было не до шуток: их репутация была поставлена под удар. Показатель-

20 *Ford T.F.* Did Dreiser Steal Dorothy’s Thunder in Book on Russia? “It’s The Bunk,” — He Asserts // The Los Angeles Times. 1928, December 2, p. 51.

21 A Literary Storm: Dreiser and Mrs. Lewis at Odds // The Observer (London, Greater London, England). 1928, November 25, p. 21.

22 *Ford C.* A Sheer Case of Something or Other // New Yorker. 1928, December 8, pp. 34–36.

23 *Perry F.F.* Wherein Names Make News // The Pittsburgh Press. 1928, November 19, p. 18.

24 См., например: The Indianopolis Star. 1928, December 30, p. 3; The Brooklyn Daily Eagle. 1928, December 30, p. 3.

ны в этом отношении письма к Драйзеру Рут Кеннел, с которой Драйзера познакомил Сергей Динамов в первые же дни его пребывания в Москве. У Драйзера и Кеннел, работавшей в то время в библиотеке Коминтерна, быстро завязался роман, и по СССР они путешествовали вместе: Кеннел уже несколько лет жила в России, знала страну и исполняла при Драйзере обязанности секретаря и переводчика. Драйзеровский дневник о путешествии они тоже вели вместе: Кеннел печатала на машинке события каждого дня, а Драйзер дополнял и правил этот материал. Таким образом, Кеннел принимала непосредственное участие в сборе материала для травелога «Драйзер смотрит на Россию», помогала его редактировать и написала предисловие для так и не состоявшегося русского издания [4], и поэтому судьба этой книги в Америке чрезвычайно ее взволновала.

Поначалу она горячо сопереживает Драйзеру и всецело держит его сторону. «Милый, напиши мне побольше об этой истории с плагиатом, которую ты упоминаешь как будто вскользь. Я готова убить твоих врагов — скажи мне, как это сделать? Разумеется, все это полный абсурд, — пишет она. — Недаром меня так удивляло, как это американские консерваторы до сих пор не обрушили на тебя всю свою прессу, чтобы растоптать твой авторитет, лишить тебя влияния»[25]. «Мне прислали вырезки <...> из Evening Post с длинными колонками цитат. Все это привело меня в ярость. Моя естественная антипатия к Дороти Томпсон возросла до такой степени, что окажись она рядом — я едва сдерживала бы себя... Что меня бесит, так это то, что она сразу же побежала в газету вместо того, чтобы сначала поговорить с тобой <...>. Зря ты сказал журналистам, что передал ей в Москве какой-то материал. Я думаю, твои слова ее только раздразнили, и эта от природы упрямая и жесткая женщина взбеленилась еще больше»[26]. И наконец: «А ведь она жена Синклера Льюиса, твоего литературного врага, — и, надо сказать, в этом качестве она показывает себя наилучшим образом!»[27].

Кеннел сокрушается, что “Evening Post” (в данном случае заинтересованная сторона. — *Д.К.*) явно старается представить дело в невыгодном для

25 Р. Кеннел — Т. Драйзеру. 21 ноября 1928 г., Пало-Альто, Калифорния // ОР ИМЛИ. Ф. 348. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 29. Тексты неизданных писем Р. Кеннел к Драйзеру предоставлены О.Ю. Пановой, которой мы благодарны за помощь.

26 Р. Кеннел — Т. Драйзеру. 24 ноября 1928 г., Пало-Альто, Калифорния // ОР ИМЛИ. Ф. 348. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 31.

27 Там же. Л. 32.

Драйзера свете: из того, как составлены колонки, можно заключить, будто «ворованными» фрагментами пестрит вся книга, в то время как речь идет о нескольких страницах[28]. Кеннел издевается над другими «примерами плагиата»: «'Говорят, в “Темном смехе” Драйзера один персонаж — на самом деле из “Уайнсбурга” Андерсона.' Что?!!! Ну, это просто несерьезно»[29].

Но по мере развития событий позиция Кеннел начинает меняться: несмотря на то что они с Драйзером хранили свои отношения в секрете, ее имя не могло не всплыть рано или поздно в связи с «делом о плагиате». Кеннел жалуется, что через «европейских друзей» до нее дошел слух, будто это она составила для Драйзера ту самую «ворованную» главу. Это не на шутку встревожило Кеннел, которая в это время как раз пытается начать собственную литературную карьеру, сочиняя повести и рассказы о России. «Думаю, <…> ты понимаешь, что подобные разговоры по мне ударят гораздо сильнее, чем по тебе. Вся моя карьера зависит от того, насколько устойчив мой авторитет во всем, что касается России. Если этот авторитет будет подорван, мне ничего не останется, кроме как мариноваться в офисе или библиотеке до конца своих дней. Ты можешь сказать, что не виноват, что никому ничего не говорил о нас, — я верю, и тем не менее, хоть оба мы никому ничего, разумеется, не говорили, всем все отлично известно в радикально-интеллектуальных кругах Москвы и Нью-Йорка — а ведь только эти люди меня и волнуют. Я понимаю, что, работая на тебя, я предала коммунистов (и нравственно, и политически), — но во мне появилось такое презрение к ним, что мне это совершенно безразлично. Но мне не безразлично, когда кто бы то ни было обвиняет меня в плагиате — причем когда речь идет о материях, в которых я почитаю себя знатоком; когда речь идет об авторе такого уровня, как Дороти Томпсон. Это невыносимое унижение»[30].

Наконец, Томпсон перестала отрицать, что использовала содержание буклетов, выпущенных советским правительством, но продолжала настаивать, что красочные детали, содержащиеся в ее описаниях московских улиц, в буклетах почерпнуть было нельзя[31]. Томпсон посулила репортерам, что

28 Там же. Л. 31.

29 Там же.

30 Р. Кеннел — Т. Драйзеру. 6 февраля 1929 г., Пало-Альто, Калифорния // ОР ИМЛИ. Ф. 348. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 1–2.

31 A Literary Storm: Dreiser and Mrs. Lewis at Odds // The Observer (London, Greater London, England). 1928, November 25, p. 21.

обратится к своему адвокату. Драйзер в ответ тоже обещал обратиться к адвокату и заверил прессу, что тюремное заключение Дороти Томпсон сроком на шесть месяцев устроит его как нельзя лучше[32].

В письме к Кеннел от 11 февраля 1929 г. Драйзер рассказывает о том, как развивались события после того, как Томпсон публично заявила о своем намерении подать в суд. «Мои адвокаты, Хьюм и Кэмерон, сравнили “Новую Россию” Дороти с “Серпом и молотом” Анны О’Хара Мак Кормик. У меня имеется 14-страничная копия этого анализа. Будешь на Востоке — покажу. И в Times, и в World писали об изумительных сходствах между двумя книгами, но ни от одной из дам по этому поводу — ни звука. Книга Мак Кормик вышла за полгода до книги Дороти. <…> Первый вопрос, который мистер Хьюм готов задать Дороти: “Ручаетесь ли вы, что авторство каждой строчки в этой книге принадлежит вам?” Если она скажет “да”, ей тут же придется давать разъяснения по поводу сходств с книгой Мак Кормик» [10, с. 226]. Но до этого дело не дошло: Томпсон отказалась подавать на Драйзера в суд.

На этом скандал начал затихать. Впрочем, в 1929 г. в газете “The Des Moines Register” появилось «исследование» некого м-ра Джонсона. Джонсон, по его собственному признанию, не читал книги Томпсон, но, как «убежденный поклонник Драйзера», решил сличить отрывки и пришел к заключению, что поводов к обвинению в плагиате у Томпсон не было никаких. «Я склонен подозревать, что миссис Синклер Льюис, — заявил он, — находилась под дурным влиянием своего мизантропического мужа»[33]. Восторженная аргументация Джонсона заключалась в следующем: фрагменты книги Драйзера столь хороши, что они не могли бы принадлежать никому другому. «Кто, в конце концов, такая эта Дороти Томпсон? <…> Наш Драйзер принадлежит Америке, а не Синклеру Льюису»[34]. Полагаем, что публикация этого заявления служила скорее развлекательным целям, которые ставила перед собой газета.

Окончательная разгадка «дела о плагиате» так и не была найдена ни современниками Драйзера, ни историками литературы. Батурин полностью доверяет самому американскому классику и повторяет вслед

32 Ibid.

33 *Currie G.* Passed in Review // The Brooklyn Daily Eagle (Brooklyn, New York). 1928, December 5, p. 15.

34 *Эйшискина Н.* Синклер Льюис и Теодор Драйзер // Русский язык в современной школе. 1930. № 1. С. 177–180.

за ним: Драйзер и Томпсон пользовались одними и теми же справочными материалами — этим и объясняются сходства в их текстах [1, с. 215]. Зарубежные биографы Драйзера и Льюиса, Уильям Свонберг и Марк Шорер, тоже перечисляют версии, которые озвучивались самим Драйзером: использование текста советского буклета, существование неких материалов, которые Драйзер передал Томпсон и которые тем не менее потом воспроизвел — очевидно, по памяти, — сам. О том, что хорошая память Драйзера могла сыграть с ним дурную шутку, пишет и Рут Кеннел: «Не знаю, как еще объяснить это сходство, кроме как тем, что ты, как я и думала наперед, собирал книгу в спешке, из необъятной горы всевозможного разрозненного материала, и ненароком прихватил и этот. Или, хорошо зная, какая у тебя цепкая память, я бы не удивилась, если бы ты, читая ее описание Москвы, счел какие-то места особенно яркими и потом, когда ты принялся за собственное описание, эти слова явились бы сами собой, — рассудить так было бы даже более логично»[35]. Наконец, Шорер дает еще одну версию случившегося, опираясь на воспоминания американской журналистки и политической активистки Анны Луизы Стронг: «Я водила его (Драйзера. — *Д.К.*) и Дороти по Москве и — на самом деле — это я передала Дороти бумаги, из-за которых разыгралась та знаменитая ссора между Редом (Льюисом. — *Д.К.*) и Драйзером… Там было много, много всяких наспех сложенных документов, которыми я поделилась с ними обоими, с Драйзером и Дороти, и которые они оба использовали, ничего в них не меняя… Так что в плагиате повинны обе стороны…» [13, с. 495].

Можно ли считать такое объяснение достоверным, сказать трудно: оно достоверно в той же степени, что и рассказ Драйзера о бумагах, которые он передал Томпсон. Стронг представляет эту ситуацию как нечто закономерное и не единичное: «В те дни в Москве было много таких, кто, как Уолтер Дюранти или я, не знал, как распорядиться своими необъятными архивами. Продать — нельзя. И мы делились ими с именитыми путешественниками, а те, в спешке работая над своими книгами, не находили времени переписать эти тексты другими словами… И использовали целые параграфы так, как будто авторство принадлежит им» [13, с. 495]. Тем не

35 Р. Кеннел — Т. Драйзеру. 24 ноября 1928 г., Пало-Альто, Калифорния // ОР ИМЛИ. Ф. 348. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 31.

менее Шорер сомневается в искренности Стронг: «“Наспех сложенные документы” — в двух экземплярах? Весьма сомнительно» [13, с. 495].

Конечно, дословное сходство объяснить трудно, но мы полагаем, что сходство образное вполне объяснимо. Приезжающий куда бы то ни было путешественник имеет дело со стереотипным образом той или иной страны, уже сложившимся в его сознании задолго до поездки. Он обращает внимание на то, что ожидает увидеть, и при описании использует стертые формулы, которые являются частью этого стереотипа (в особенности если речь идет о журналистах, жанровая природа текстов которых предполагает обращение к словесным формулам — а Томпсон и Драйзер были, кто в прошлом, кто в настоящем, именно журналистами). Следует также иметь в виду, что путевой очерк всегда обращен к определенной аудитории — соотечественникам автора. Цель автора в таком случае — обратить внимание на самое яркое, самое необычное, что есть в другой стране, и в связи с этим круг описываемых явлений и предметов значительно сужается.

Получающиеся в результате очерки действительно оказываются похожи вплоть до идентичности. Кеннел тоже склонна в конечном счете объяснять совпадения в двух книгах именно очевидностью и «программностью» того, что в них описывается: «Так или иначе, в этих самых описаниях нет ничего до такой степени необыкновенного, чтобы тот или иной из множества авторов очерков о Москве мог бы предъявить на них исключительные права. То, что на улицах продаются все сплошь яблоки и бюстгальтеры, упоминали многие; многие писали и о примусах, в том числе мистер Вуд, у которого это получилось так смешно; впрочем, твой примус — самый потешный из всех, не говоря уж о примусе Дороти, который ты, разумеется, переплюнул. И, надо думать, все мы писали о “брусчатке, плавающей в грязи”»[36]. В том, что дело о плагиате в конечном счете стоило Драйзеру Нобелевской премии, Кеннел была убеждена [10, с. 226].

Путешествие в Советский Союз и последовавший за ним конфликт — события, столь существенно повлиявшие на карьеру и взаимоотношения двух крупнейших американских писателей и знаменитой журналистки, — стали важным эпизодом литературной истории эпохи и одной из самых загадочных ее страниц.

36 Р. Кеннел — Т. Драйзеру. 24 ноября 1928 г., Пало-Альто, Калифорния // ОР ИМЛИ. Ф. 348. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 31.

Список литературы

1 *Батурин С.* Драйзер. М.: Молодая гвардия, 1975. 336 с.

2 *Драйзер Т.* Русский дневник / пер. с англ. Е. Кручиной. М.: Эксмо, 2018. 569 с.

3 *Льюис С.* Страх американцев перед литературой (речь при получении Нобелевской премии) // Писатели США о литературе. М.: Прогресс, 1974. С. 194–206.

4 *Панов С.И., Панова О.Ю.* Послесловие к предисловию: материалы к истории (не) издания Т. Драйзера в СССР // Новые российские гуманитарные исследования. 2015. № 10. URL: http://nrgumis.ru/articles/1957/ (дата обращения: 12.01.2020).

5 *Пильняк Б.А.* О-кэй, американский роман. М.: ГИХЛ, 1933. 374 с.

6 *Щербинина О.И.* Травелог Дороти Томпсон «Новая Россия»: история одной командировки в СССР // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 55–66.

7 *Arthur A.* Literary Feuds: A Century of Celebrated Quarrels. London: Macmillan, 2002. 224 p.

8 *Bradford R.* Literary Rivals: Feuds and Antagonisms in the World of Books. London: Biteback Publishing, 2014. 288 p.

9 *Hutchinsson, James M., Pastore, Stephen R.* Sinclair Lewis and Theodore Dreiser: New Letters and a Reexamination of Their Relationship // American Literary Realism. Chicago: University of Illinois Press, 1999. Vol. 32, no. 1, pp. 69–81.

10 *Kennell R.* Theodore Dreiser and the Soviet Union. New York: International Publishers, 1969. 320 p.

11 *Lunden R.* Theodore Dreiser and Nobel Prize // American Literature. Vol. 50, No. 2. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1978, pp. 216-229.

12 *Peschel B.* Writers Gone Wild. London: Penguin, 2010. 272 p.

13 *Schorer M.* Sinclair Lewis: An American Life. New York: McGrow Hill, 1961. 867 p.

14 *Swanberg W.A.* Dreiser. New York: Scribner, 1965. 614 p.

References

1 Baturin S. *Draizer* [Dreiser]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1975. 336 p. (In Russ.)

2 Draizer T. *Russkii dnevnik* [Russian diary], transl. from English by E. Kruchina. Moscow, EKSMO Publ., 2018. 569 p. (In Russ.)

3 L'iuis S. Strakh amerikantsev pered literaturoi (rech' pri poluchenii Nobelevskoi premii) [American Fear of Literature (Nobel Lecture)]. In: *Pisateli SShA o literature* [American writers about literature]. Moscow, Progress Publ., 1974, pp. 194–206. (In Russ.)

4 Panov S.I., Panova O.Iu. Posleslovie k predisloviiu: materialy k istorii (ne)izdaniia T. Draizera v SSSR [Epilogue for the prologue: materials for the history of the (un) publication of T. Dreiser in the USSR]. *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniia*, 2015, vol. 10. Available at: http://nrgumis.ru/articles/1957/ (Accessed 12 January 2020). (In Russ.)

5 Pil'niak B.A. *O-kei, amerikanskii roman* [Okay! American novel]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1933. 374 p. (In Russ.)

6 Shcherbinina O.I. Travelog Doroti Tompson Novaia Rossiia: istoriia odnoi komandirovki v SSSR [*Dorothy Thompson's travelogue New Russia: a story of business trip to the USSR*]. *Literatura dvukh Amerik*, 2017, no 3, pp. 55–66. (In Russ.)

7 Arthur A. *Literary Feuds: A Century of Celebrated Quarrels*. London, Macmillan, 2002. 224 p. (In English)

8 Bradford R. *Literary Rivals: Feuds and Antagonisms in the World of Books*. London, Biteback Publishing, 2014. 288 p. (In English)

9 Hutchinsson, James M., Pastore, Stephen R. Sinclair Lewis and Theodore Dreiser: New Letters and a Reexamination of Their Relationship. *American Literary Realism*. Chicago, University of Illinois Press, 1999, vol. 32, no 1, pp. 69–81. (In English)

10 Kennell R. *Theodore Dreiser and the Soviet* Union. New York, International Publishers, 1969. 320 p. (In English)

11 Lunden R. Theodore Dreiser and Nobel Prize. *American Literature*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1978, vol. 50, no 2, pp. 216–229. (In English)

12 Peschel B. *Writers Gone Wild*. London, Penguin, 2010. 272 p. (In English)

13 Schorer M. *Sinclair Lewis: An American Life*. New York, McGrow Hill, 1961. 867 p. (In English)

14 Swanberg W.A. *Dreiser*. New York, Scribner, 1965. 614 p. (In English)

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)52

ФУНКЦИЯ ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА В РОМАННОМ ДИАЛОГЕ Ч. ДИККЕНСА С ЧИТАТЕЛЕМ

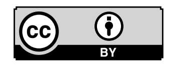
© 2020 г. Е.А. Шевченко
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 06 апреля 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-166-181

Аннотация: В статье рассматриваются закономерности функционирования образного языка Ч. Диккенса в свете уточненного представления о природе его диалогизма. Диалогизм Диккенса, отмеченный М.М. Бахтиным и проявляющийся в двухголосии и социально-идеологическом разноречии, находит продолжение в диалоге как отношениях между автором и читателем, возникающих посредством текста. Второй вариант диалога вбирает в себя первый. Влияние потребности в интенсивном контакте с читателем на все стороны творчества Диккенса, в том числе сам дискурс, ранее рассматривалось. В настоящем исследовании предпринимается попытка совместить два подхода, проследив взаимосвязь и процесс перехода между диалогом, возникающим вокруг материала в ходе взаимоориентации голосов, и диалогом автора-читателя, направлявшим все творчество Диккенса в сторону экстенсивной диалогичности. Как показывает анализ, образные выражения выполняют две функции: одновременно служат усилению многоголосия романов и обнаруживают авторскую интенцию, создавая общее пространство коммуникации автора и аудитории, призывая читателя в эмоциональные соучастники процесса. Образность, интонационно-эмоциональная выразительность речи Диккенса способствует углублению и умножению форм диалога.

Ключевые слова: Диккенс, диалог, диалогизм, образность, сравнения, метафора, Бахтин, читатель, игра слов, ирония, шутка, автор, язык, дискурс, заимствование.

Информация об авторе: Елизавета Александровна Шевченко — аспирант, преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-3605
E-mail: elizshevchenko@yandex.ru

Для цитирования: *Шевченко Е.А.* Функция образного языка в романном диалоге Ч. Диккенса с читателем // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 166–181. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-166-181



THE FUNCTION OF FIGURATIVE LANGUAGE IN THE DIALOGUE BETWEEN DICKENS AND HIS READER

Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia
Received: April 06, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: The article examines the function of figurative language in Dickens's novels in the light of its specific dialogism. Dickens's dialogism mentioned by M. Bakhtin manifests itself through the so-called double voicing and socio-ideological heteroglossia. It also continues in the form of a dialogue between the author and the reader. The second type of the dialogue includes the first one. The essay explores the hitherto understudied influence of Dickens's communicative urge for the continuous contact with his reader in his fiction, including its discursive aspects. My research is an attempt to converge these two approaches as I trace the interdependence and the process of transition between the dialogue that develops in the frame of the voice orientation and the dialogue between the author and reader that leads Dickens to extensive dialogism. The analysis shows that the figurative discourse implements two functions: it intensifies heteroglossia and at the same time clarifies the author's intention and also organizes the space of the author's and reader's communication, appealing to the reader to emotionally engage in the process. Figurative and emotional force of Dickens's language is a means to strengthen the dialogical discourse and to multiply its forms.
Keywords: Dickens, dialogue, dialogism, figurative, imagery, comparison, metaphor, Bakhtin, reader, wordplay, irony, joke, author, language, discourse, borrowing.
Information about the author: Elizaveta A. Shevchenko, PhD Student, Lecturer, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-3605
E-mail: elizshevchenko@yandex.ru
For citation: Shevchenko E.A. The Function of Figurative Language in the Dialogue between Dickens and His Reader. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 166–181. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-166-181

Представление о специфическом диалогическом дискурсе диккенсовского нарратива находит основание в двух методологиях. Первая — концепция диалогизма М.М. Бахтина. В работе «Слово в романе», где получает оформление теория монолога и диалога как двух жанрообразующих типов речи, согласно которым выстраиваются две линии развития европейского романа, именно творчеством Диккенса Бахтин подробно иллюстрирует диалогический тип, давая пример разбора социально-идеологического разноречия фрагмента из «Крошки Доррит». Считая Диккенса образцом диалогической романной формы, Бахтин отмечает не только разнообразие языков, но и тонкость переходов между ними: «Весь его текст, в сущности, можно было бы испещрить кавычками, выделяя островки рассеянной прямой и чистой авторской речи, со всех сторон омываемые волнами разноречия. Но сделать это было бы невозможно, так как одно и то же слово, как мы видели, часто входит одновременно и в чужую и в авторскую речь» [1, с. 121]. Вариации бахтинских двухголосия и гибридизации, распространенные в викторианском романе, проследил впоследствии У. Хэррис [14].

Второе обоснование интенсивной диалогичности, в сущности, близкое Бахтину в идее о взаимопроницаемости социального и эстетического, но в большей мере ориентирующееся на синхронический анализ литературы и культурных практик, заключается в специфике всего жизненного уклада XIX в., при котором не просто стремительно происходит трансформация типов коммуникации, но и, как никогда прежде, в целом возрастает роль ее самой. Так, Т. Венедиктова отмечает, что практика обмена в процессе коммуникации определяет мировоззрение этой эпохи: «Отношения обмена всегда присутствовали в социальной жизни человека, “современность”

лишь сделала их всеобъемлющими» [2, с. 38], — пишет она. Викторианцы понимают жизнь как взаимодействие, диалог, осуществляющийся между всеми, в том числе несходными и противоположными явлениями, которые влияют друг на друга, — между материальным и духовным, видимым и невидимым, прошлым и настоящим. По утверждению Р. Менке, «для викторианцев — исследователей, мыслителей, равно как и для романистов, сеть (network) становится схемой, которая организует подлинный взаимообмен, невидимой или плохо видимой системой связей и разрывов, которая лежит в основании повседневности» [16, p. 15]. Включаясь в «сеть», литература транслирует парадигму всеобщего обмена на всех уровнях, начиная с проблематики и моделей дискурса и заканчивая профессионализацией и коммерциализацией своей сферы.

Однако если культурно-исторический подход позволяет объяснить выбор Бахтиным именно Диккенса (а не более ранних авторов) в качестве образца романа диалогической линии, он одновременно и лишает писателя исключительности на фоне его современников. Между тем, по замечанию М. Урнова, стиль Диккенса для его эпохи был новаторским, поскольку он «первый так отчетливо и специфично разделил жизненный материал и впечатление, создаваемое писателем на этом материале» [4, с. 478]. Ставя своей задачей производство впечатления, стиль Диккенса приобретает подвижность, свободу и независимость от материала и делает автора и читателя причастными новому, художественному миру, объясняет Урнов [4]. В установке на впечатление, следовательно, реализуется еще один диалог — человеческий, живой, практически осязаемый контакт с читателем, потребность в котором оказывала воздействие на внутреннюю форму текстов. Таким образом, бахтинское социально-идеологическое разноречие включается в диалогические отношения, возникающие между автором и читателем. На многозначность понятия диалога и возможность диалогов разных уровней в литературе обратил ранее внимание Хэррис [14], однако не развил эту мысль в ходе анализа. В нашей статье на примере образных выражений, т. е. фрагментов, наиболее ярко демонстрирующих свободу диккенсовского стиля, мы попробуем совместить сделанное упомянутыми исследователями, проследив взаимосвязь и процесс перехода между диалогом, возникающим вокруг материала в ходе взаимоориентации голосов, и диалогом автора-читателя, направлявшим все творчество Диккенса в сторону экстенсивной диалогичности.

Ориентация на читателя — знак эпохи. Так, в трактате Джорджа Генри Льюиса «Принципы успеха в литературе» (впервые опубликован в 1865 г.) рассуждение начинается именно с читателя: успех у читателя, пишет Льюис, является абсолютным показателем достоинств произведения, между успехом (его бурным выражением и продолжительностью) и достоинствами существует прямая зависимость. «Это не удача, а конкретное соответствие между сознанием автора и потребностями публики. <...> Мы можем положить за правило, что никакая работа не имеет успеха, даже на один день, если только она не заслуживает этот успех» [15, p. 26]. Сам трактат направлен на исследование «причин, которые определяют успех в точном соотношении с природной силой, с одной стороны, и состоянием общественного мнения, с другой» [15, p. 34]. Писатель и читатели выступают полюсами непрерывной коммуникации, которая осуществляется посредством литературы. Текст в сущности не просто выполняет коммуникативную роль, а получает в ней свое смысловое завершение, становится текстом постольку, поскольку существует между сознанием писателя и сознанием читателей, или, иначе, существует на границе между ними.

Читатель в середине века мыслится адресатом, в ценностном поле которого автор работает, и исходя из этого ценностного поля он строит текст, будь это текст лирический или прозаический. Например, принципы поэтического творчества, которым нужно сегодня следовать, Мэтью Арнольд в предисловии к сборнику стихов 1853 г. обосновывает исходя из читателя: «Нужно, чтобы оно (изображение. — *Е.Ш.*) не только интересовало, но и вдохновляло и радовало читателя: так что оно должно передавать очарование и вызывать восторг» [5, p. vii]. Как пишет Н. Дэймс, критика литературы в середине века состояла в объяснении «сил формы», в смысле способности ее влияния: викторианцы судят о литературе по производимому ею впечатлению на читателя. Поэтому, продолжает он, рассуждения в профессиональной среде писателей-романистов идут о том, «каково эмоциональное и познавательное воздействие романного нарратива на читателя, а не о каких-либо вопросах романной конструкции», которая сама по себе еще не ощущается как ценность [8, p. 508].

Ориентация на читателя для викторианца предполагает двунаправленный процесс: учитывание читательских потребностей (при этом литература стоит в позиции подчинения, позиции отвечающего) и формирование

читательских представлений (с позиции наставника). Такие отношения по форме представляют диалог, и Диккенс остро ощущает себя его участником. Все стороны произведения, включая манеру изложения, предметы изображения и сюжетные линии, он оценивает исходя из их предполагаемого воздействия на читающего, из мыслей и чувств, которые станут откликом на прочитанное. При этом Диккенс не просто стремится вызвать чувства — его подход к читателю можно назвать очень личным, дружеским. Он вникает в характер возможных читательских переживаний и, если они видятся ему тяжелыми, не выпускает произведение в свет. «Я сообщил Уилсу, что не знаю, счел ли бы я себя вправе предложить вниманию столь многочисленных читателей страшную проблему наследственного безумия, когда, весьма возможно, многие — в лучшем случае некоторые — из них с ужасом угадают в этом свое личное несчастье» [3, т. 30, с. 14], — пишет он Парр. В другом случае он отказывает в публикации произведению, в котором сам с художественной точки зрения признает отсутствие изъянов: «Вся повесть настолько продуманна, что любые подробности кажутся необходимыми и соответствующими целому. Я по совести не могу предложить автору сделать какие-либо значительные сокращения. На мой взгляд, это было бы решительным образом неправильно — во всей рукописи я не заметил, пожалуй, ни одной детали, которая не была бы существенной частью всей грустной картины. Остаются, однако, две трудности, делающие ее неприемлемой для “Домашнего чтения”. Во-первых — ее длина. А во-вторых — главная ее идея. Эта ужасная возможность — а скорее, даже вероятность — угрожает стольким людям без какой бы то ни было вины с их стороны, что боюсь, как бы эта повесть не причинила много горя, если мы предложим ее нашим многочисленным читателям. Я страшусь взять на себя ответственность и пробудить ужас и отчаяние, дремлющие, быть может, в стольких сердцах. Поэтому я с большой неохотой пришел к заключению, что нам не остается иного выхода, как вернуть повесть автору» [3, т. 30, с. 16]. Само по себе произведение не имеет для Диккенса ценности, цели и смысла — смысл его в моменте контакта, в действии, которое оно производит на публику. Акт литературного творчества — это акт влияния большой силы. Поэтому для Диккенса исключительно важным требованием к литератору становится требование осознания личной ответственности за свои действия. Цензура, которую Диккенс налагал на изображение безнравственных явлений (как

по отношению к своим текстам, так и к авторам, печатавшимся в его журналах), вытекала из личного кодекса морали, проистекающего из осознания ответственности литературного письма как работы по формированию коллективных представлений.

Мысль о поддержании и интенсификации контакта с читателем руководила всей художественной деятельностью Диккенса. В процессе активной переписки с аудиторией, внимая ее пожеланиям, он подвергал порой серьезным изменениям даже сюжетные линии и образы персонажей[1]. Помимо основанных им журналов, где он мог выступать в предполагающих прямой контакт с адресатом публицистических жанрах, формой диалога с аудиторией были организуемые им любительские спектакли, а также необыкновенно увлекавшие его публичные чтения и встречи с читателями. Изобретенный им формат романов ежемесячными выпусками — по образцу периодической печати[2] — также во многом был воплощением его потребности в постоянном ощущении присутствия его аудитории. Именно потому, что здесь был личный элемент, считает С. Элиот, после многочисленных попыток повторить «сериальный успех» Диккенса все писатели, начиная от малоизвестных и заканчивая Теккереем и Троллопом, в конце концов покинули поле, «оставив Диккенса хозяином», каковым он был до своей смерти, вместе с ним ушла со сцены и изобретенная им романная форма [11, p. 44].

Найденный Диккенсом формат помогал реализовать ему то, что он и считал основной задачей литературы. Роман в виде многомесячной журнальной серии (а не в нескольких томах — форма, ко времени Диккенса в Англии сложившаяся и ставшая привычной) «выражал эффективность диккенсовской максимы о том, что “повествователь и читатель должны установить взаимопонимание так быстро, как только возможно” и его собственное мастерство в этом», — отмечает К. Флинт [12, p. 18][3]. И Венедиктова указывает, что это «создавало у сторон литературного взаимодействия ощущение необыкновенно тесного, плотного контакта, а также взаимопроникновение социального опыта и опыта книжного» [2, с. 60].

1 Связь творческого процесса с заботой о мнении аудитории отражена в биографии Д. Форстера [13], также много подобных примеров содержит биография, написанная М. Слэйтером [17].

2 Большинство романов впервые публиковались в виде специальной серии ежемесячных выпусков, только некоторые были впервые напечатаны в журналах, выходивших еженедельно.

3 Флинт цитирует «Колокола» — рождественскую повесть Диккенса.

Сериальный формат (и его экономическая доступность) не только создавал более активное поле взаимодействия, но и создавал роман нового типа — роман, чья культурно-социальная форма служила закономерным продолжением его поэтики, нарративной структуры, самого дискурса. Диккенс добивался того, чтобы в его творчестве все аспекты подчинялись его представлениям о романе и романном слове как диалогической, социально-дискурсивной практике.

Приемом интенсификации диалога с аудиторией становятся и элементы образной выразительности. Художественная речь Диккенса характеризуется яркой образностью, обилием сравнений, метафор, сопоставлений, игры слов. И хотя в образных выражениях можно выделить социальные языки, точки зрения, заимствования типов дискурса, само «обыгрывание» этих языков, их смена и смешение служат их объективации и появлению еще одной точки зрения. Так за повествованием обнаруживает себя фигура автора — того, кто является создателем сравнений и метафор, кто обнаруживает в языке потенциал для шутки, кому приходят в воображении образы.

Например, все «громче» звучит авторский голос, все ярче выдвигается он на первый план в сцене разговора между Флоренс Домби и Тутсом. Этот голос поначалу выступает в функции аккомпаниатора:

> After stating this curious and unexpected fact, Mr Toots fell into a deep well of silence.
>
> 'You have left Doctor Blimber's, I think?' said Florence, trying to help him out.
>
> 'I should hope so,' returned Mr Toots. And tumbled in again.
>
> He remained at the bottom, apparently drowned, for at least ten minutes. At the expiration of that period, he suddenly floated, and said,
>
> 'Well! Good morning, Miss Dombey.'
>
> <...>
>
> You remember his remembering Diogenes?'
>
> 'Oh yes! oh yes!' cried Florence.
>
> 'Poor Dombey! So do I,' said Mr Toots.

Mr Toots, seeing Florence in tears, had great difficulty in getting beyond this point, and had nearly tumbled into the well again. But a chuckle saved him on the brink [9, p. 178–179][4].

Метафора “deep well of silence”, возникнув однажды в воображении повествователя, будто перестает быть иносказательным образом и становится для говорящего императивом, подталкивая его к тому, чтобы интерпретировать все дальнейшее поведение Тутса как человека, проваливающегося в физическом смысле. Описание попадает в плен образа метафоры и развивается в ее поле в поиске новых собственных возможностей, при этом по мере развертывания сцены речь повествователя приобретает всё большую самостоятельность по отношению к описываемому — такую, что образ края колодца под конец ощущается как обязательный для проговаривания, словно вопрос бы был именно в колодце и его отношении к героям. Подобное нарушение «стилистической иерархии предметов» Урнов назвал основным принципом диккенсовского стиля [4, с. 488].

Сам Тутс уходит на второй план, а его состояние постепенно проясняется более через найденное повествователем сопоставление, чем через его собственную речь. Это речевое преобразование согласуется с характером самого Тутса — неловкого как в поступках, так и в речи юноши, туго понимающего и слова, и мысли, и смысл действий окружающих. Такой герой словно закономерно попадает в сети чужого (для него, Тутса, авторский язык — чужой) языка, оказывается опутан одной случайно родив-

4 Сообщив об этом любопытном и неожиданном факте, мистер Тутс провалился в глубокий кладезь молчания.
— Кажется, вы расстались с доктором Блимбером? — сказала Флоренс, помогая ему выкарабкаться.
— Надеюсь, — ответил мистер Тутс. И снова полетел вниз.
Он пребывал на дне, по-видимому захлебнувшись, по крайней мере десять минут. По истечении этого срока он вдруг всплыл на поверхность и сказал:
— Ну, всего хорошего, мисс Домби.
<...>
Вы помните, как он вспоминал о Диогене?
— О да! Да! — воскликнула Флоренс.
— Бедняга Домби! Я тоже помню, — сказал мистер Тутс.
При виде плачущей Флоренс мистеру Тутсу великого труда стоило перейти к следующему пункту, и он чуть было не свалился опять в колодезь. Но хихиканье помогло ему удержаться у самого края [3, т. 13, с. 124].

шейся шуткой. Начавшись как интерпретация-пояснение, образ колодца преобразовывается в доминанту, смысловой акцент переносится на метафорический комментарий ситуации. При этом шутливое образное пояснение следует атрибутировать как авторское слово. С нарастанием смеховой ноты присутствие автора становится все ощутимее, его прямое обращение к читателю — все яснее. Задача образного комментария к диалогу — культивирование связи с читателем, единение читателя и автора в позиции наблюдателя-союзника. Образно-речевая игра организует между ними общее эмоциональное пространство, при этом их общность подчеркивается исключением из нее остраняемого героя — Тутса, который противопоставляется единству автора с читателем как незнающий — понимающим.

Ведя словесно-образную игру, диккенсовский повествователь включает в нее читателя, призывая его в эмоциональные соучастники процесса. Способом создания игрового пространства речи, в котором автор и читатель будут переживать сходные чувства, становится переосмысление устойчивых выражений: “It is said that every life has its roses and thorns; there seemed, however, to have been a misadventure or mistake in Stephen’s case, whereby somebody else had become possessed of his roses, and he had become possessed of the same somebody else’s thorns in addition to his own” [10, p. 75][5]. Снятая с языка молвы и имеющая религиозно-христианские коннотации метафора жизненного пути человека как чередования роз и терний переосмысляется в буквально-механистическом контексте — контексте, актуальном для прагматичного мышления кокстаунских промышленников, в том числе Баундерби, в чьей власти и находится рабочий его фабрики Стивен. Диккенс в данном случае создает ситуацию взаимного освещения языков и мышлений. Первая часть фразы выстроена в логике религиозно-аллегорической, абстрактной, вторая — в логике буквально-светской, практическо-математической. Однако и та, и другая оказываются равно удалены от единичной судьбы несчастного Стивена, который словно остается между языками неприкаянным, не попадающим ни в один фокус. Эмоциональная сила фразы складывается из иронии от этого несовпадения (иронии, кото-

5 Говорят, у каждого в жизни свои розы и тернии. Но казалось, однако, что в случае со Стивеном произошло какое-то несчастье или ошибка, в результате которой его розы достались кому-то другому, а ему взамен и в придачу к его собственным перешли чужие тернии. — Пер. мой. — *Е.Ш.*

рая распространяется и на религиозно-абстрактную мысль, и на буквалистский подход, и на самого Стивена), смешанной с жалостью и сочувствием к герою. Интенция обращения к читателю задана с первого слова — с обсуждения с читателем того, что «говорят». Далее же повествователь перебирает точки зрения, имитируя поверх присущей им иносказательности свою собственную иносказательность, рассчитывая, что читатель следит за ходом речи и уловит непроговоренное.

Религиозное слово, по своей жанровой природе абстрактно-образное, подсказывает Диккенсу продуктивную модель для новых образных выражений, удовольствие от которых должны разделить автор и читатель. «Отталкивание» происходит от общей точки, общего, известного авторитета. Так роман «ассимилирует» метафору «заблудшие овцы» из языка религиозной проповеди: “The two stray sheep in question were penned by a beadle in a commodious pew <...>” [9, p. 563][6], описываются прихожане в церкви в «Домби и сыне». Перенос слова, тесно связанного с религиозным жанром, в роман создает пространство диалога автора и читателя по поводу этого слова, становящегося объектным, обсуждаемым. Его авторитет, защищенный жанром, универсальность, принципиальная самостоятельность разрушаются оторванностью от реальных обстоятельств жизни, когда метафора применяется к единичной ситуации. Автор будто притворяется перед своим адресатом, что заимствует чужой дискурс по необходимости, однако функцию этой игры с языком можно определить как адресную шутку в сторону читателя.

Сложность логических словесных ходов, свободная игра с языком и образами, требующая для своего понимания чуткого ощущения связей между предметом и условностью, говорят о большом авторском доверии и вере в своего читателя. Сталкиваясь с образным выражением и необходимостью его «расшифровать», он оказывается прежде всего перед задачей определить его истоки: насколько высказывание вызвано предметом повествования, насколько — характером автора, желающего себя обнаружить, дать волю своей фантазии. Второй мотив порой выступает вперед: “She was dry and sandy with working in the graves of deceased languages. None of your live languages for Miss Blimber. They must be dead — stone dead — and then

6 Две заблудившиеся овцы были загнаны бидлом на удобную скамью <...> [3, т. 13, с. 427].

Miss Blimber dug them up like a Ghoule" [9, p. 101][7]. Стертая метафора «мертвый язык» вызывает пассаж, игровой и устрашающий одновременно. При этом к мисс Блимбер повествователь не испытывает негативных чувств, и ни до, ни после цитаты они не проявятся. Но внешность девушки, с одной стороны, и метафора, замеченная к случаю, с другой, не позволяют от игры отказаться. Так, возникая далее снова в течение романа, шутка про мисс Блимбер служит прямым обращением к читателю, будто проверкой — рядом ли он, помнит ли шутку, понимает ли.

Стремясь к диалогу с читателем, Диккенс использует имманентное свойство метафоры, которое в романе преобразуется в функцию: это свойство — культивация интимности. Оно было отмечено Т. Коэном; метафора, пишет он, это уникальный путь, на котором говорящий и слушающий становятся ближе: говорящий как бы задумывает и посылает особое приглашение, слушающий совершает две операции: сначала догадывается, что перед ним метафора, а затем добирается до ее значения, в результате между ними создается признанная общность (acknowledgment of a community). При этом слушающий перебирает «множество предположений по поводу говорящего: чему говорящий верит, что полагает говорящий по поводу того, что думает слушающий (что включает и мысли о том, что, как говорящий думает, слушающий может ожидать от представлений о нем слушающего)» [6, p. 8][8]. В самом деле, обнаруживая не только мастерство владения словом и силу воображения, но и склонность к определенным образам, шуткам и логическим ходам, метафора несет на себе ясно ощущаемый отпечаток личности говорящего, его характер и минутное настроение, и, таким образом, становится знаком доверия, особой искренности, сближая роман с лирическими жанрами[9]. Метафорическое слово создает между автором и читателем отношения интимности, близости, предполагая ответную включенность читателя, строя его образ на основании предположения о его личностном потенциале к восприятию. Метафора заключает в себе предчувствие ответного понимания, реакции, делая участников такого общения, по словам

7 Она усохла и покрылась песком, раскапывая могилы мертвых языков. Живые языки не нужны мисс Блимбер. Они должны быть мертвыми — безнадежно мертвыми, — а тогда мисс Блимбер выроет их из могилы, как вампир [3, т. 13, с. 180].

8 Теорию интимности метафоры после Коэна развил Д. Купер [7].

9 Теорию о разделении лирических и прозаических жанров по ориентации их дискурса на метафорические и метонимические сформулировал Р. Якобсон.

Коэна, «парой близких» (intimate pair) [6, p. 9]. На фоне всего художественного языка она выделяется тем, что «выраженно инициирует взаимный акт понимания». Анализ образного языка Диккенса, в котором отмечается преобладание метафор и метафорических сопоставлений, может служить подтверждением мысли Коэна.

Образность, интонационно-эмоциональная выразительность Диккенса неразрывно связана с его потребностью в контакте и диалоге со своей аудиторией. В самом деле, на взаимообусловленность двух факторов обращал внимание еще В. Волошинов: «Творчески продуктивная, уверенная и богатая интонация возможна только на основе предполагаемой “хоровой поддержки”. Там же, где ее нет, голос срывается, его интонативное богатство редуцируется, как это бывает со смеющимся, когда он вдруг замечает, что смеется один: смех смолкает или вырождается, становится надрывным, теряет свою уверенность и ясность и уже не способен породить шутливых и веселых слов»[10]. Без острого ощущения присутствия читателя, без непрерывной мысли о нем стиль Диккенса был бы другим — без искрящегося, образно-метафорического, вечно пробивающегося в толщи языка стиля у его романов была бы иная читательская судьба.

Список литературы

1 *Бахтин М.М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 502 с.

2 *Венедиктова Т.Д.* Литература как опыт. «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.

3 *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. / под ред. А.А. Аникста и В.В. Ивашевой. М.: Гослитиздат, 1957–1963.

4 *Урнов М.* Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стилевого развития Нового времени: Классический стиль: Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. М.: Наука, 1976. С. 473–493.

5 *Arnold M.* Poems. London: Longman. Brown, Green, and Longmans, 1853. xxxvi, 248 p.

6 *Cohen T.* Metaphor and the Cultivation of Intimacy // Critical Inquiry. 1978. Vol. 5, no 1. P. 3–12.

7 *Cooper D.E.* Metaphor. Aristotelian Society Series. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 282 p.

10 *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 253.

8 *Dames N.* Theories of the novel // The Cambridge History of Literary Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Vol. VI: The Nineteenth Century, 1830–1914. Ed. by M.A.R. Habib. P. 506–523.

9 *Dickens C.* Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesale, Retail, and for Exportation. London: Bradbury and Evans, 1848. xvi, 624 p.

10 *Dickens C.* Hard Times. For These Times. London: Bradbury & Evans, 1854. viii, 352 p.

11 *Eliot S.* The Business of Victorian publishing // The Cambridge Companion to the Victorian Novel. Second edition. Ed. by D. David. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 36–61.

12 *Flint K.* The Victorian Novel and Its Readers // The Cambridge Companion to the Victorian Novel. Second edition. Ed. by D. David. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 13–35.

13 *Forster J.* The Life of Charles Dickens. 1872–74. 2 vols. Everyman Library edition. London: Dent, 1966.

14 *Harris W.V.* Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot // ELH. 1990. Vol. 57, no 2. P. 445–458.

15 *Lewes G.H.* Principles of Success in Literature. Boston: Allyn and Bacon and Chicago, 1891. 163 p.

16 *Menke R.* Telegraphic Realism. Victorian Fiction and Other Information Systems. Stanford (CA): Stanford University Press, 2008. viii, 321 p.

17 *Slater M.* Charles Dickens. New Haven and London: Yale University Press, 2009. 696 p.

References

1 Bakhtin M.M. Slovo v romane [Discourse in the novel]. In: *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russ.)

2 Venediktova T.D. *Literatura kak opyt. "Burzhuaznyi chitatel'" kak kul'turnyi geroi* [Literature as experience. The bourgeois reader as a cultural hero]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 280 p. (In Russ.)

3 Dikkens Ch. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected works: in 30 vols.], ed. by A.A. Anikst and V.V. Ivasheva. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957–1963. (In Russ.)

4 Urnov M. Predmetnost' v stile (Dikkens) [Objectness in style (Dickens)]. In: *Tipologiia stilevogo razvitiia Novogo vremeni: Klassicheskii stil': Sootnoshenie garmonii i disgarmonii v stile* [Typology of the style development in modernity: Classic style. The balance of harmony and disharmony]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 473–493. (In Russ.)

5 Arnold M. *Poems.* London, Longman. Brown, Green, and Longmans, 1853. xxxvi, 248 p. (In English)

6 Cohen T. Metaphor and the Cultivation of Intimacy. *Critical Inquiry*, 1978, vol. 5, no 1, pp. 3–12. (In English)

7 Cooper D.E. *Metaphor*. Aristotelian Society Series. Oxford, Basil Blackwell, 1986. 282 p. (In English)

8 Dames N. Theories of the novel. *The Cambridge History of Literary Criticism.* Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Vol. VI: The Nineteenth Century, 1830–1914. Ed. by M.A.R. Habib, pp. 506–523. (In English)

9 Dickens C. *Dealings with the Firm of Dombey and Son, Wholesale, Retail, and for Exportation*. London, Bradbury and Evans, 1848. xvi, 624 p. (In English)

10 Dickens C. *Hard Times. For These Times.* London, Bradbury & Evans, 1854. viii, 352 p. (In English)

11 Eliot S. The Business of Victorian publishing. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel.* Second edition. Ed. by D. David. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 36–61. (In English)

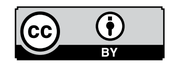
12 Flint K. The Victorian Novel and Its Readers. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel.* Second edition. Ed. by D. David. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 13–35. (In English)

13 Forster J. *The Life of Charles Dickens.* 1872–74. 2 vols. Everyman Library edition. London, Dent, 1966. (In English)

14 Harris W.V. Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot. *ELH*, 1990. Vol. 57, no 2, pp. 445–458. (In English)

15 Lewes G.H. *Principles of Success in Literature*. Boston, Allyn and Bacon and Chicago, 1891. 163 p. (In English)

16 Menke R. *Telegraphic Realism. Victorian Fiction and Other Information Systems.* Stanford (CA), Stanford University Press, 2008. viii, 321 p. (In English)
17 Slater M. *Charles Dickens.* New Haven and London, Yale University Press, 2009. 696 p. (In English)



UNTERGEHENDE SONNEN, UNTERGEHENDE WELTEN — DIE SCHWARZE SONNE IM WERK KRASIŃSKIS

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Polska

Datum der Artikelübergabe: 20. Mai 2020
Veröffentlichungsdatum: 25. Dezember 2020

Der Aufsatz ist im Rahmen des Projektes *Schwarze Sonne der polnischen und französischen Romantiker,* finanziert durch das Nationale Zentrum der Wissenschaft (Projektnummer 2014/13/B/HS2/00113), entstanden

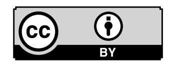
Inhaltsangabe: Der Aufsatz verfolgt das Ziel, die Metapher der schwarzen Sonne in der Korrespondenz und im Werk von Zygmunt Krasiński, einem der größten Autoren der polnischen Romantik, zu analysieren. Die schwarze Sonne erscheint sehr früh in Krasińskis Werk, er verwendete das Motiv nämlich bereits in seinen auf Französisch verfassten Jugendwerken. In diesen Texten (z.B. *Sen* [EinTraum] und *Fragment snu* [Das Fragment des Traumes], beide aus dem Jahr 1830) zeichnet der Autor finstere Visionen, verbunden mit kosmischer Katastrophe und Jüngstem Gericht. Der Protagonist dieser Texte ist eine einsame und tief verzweifelte Person, sowohl in sozialem als auch metaphysischem Sinne. Eine Steigerung erfährt die Metapher der schwarzen Sonne jedoch erst in zwei Dramen Krasińskis: in *Nie-boska komedia* (*Ungöttliche Komödie*, 1835) und in *Irydion* (1836). Hier kommt es zu einer Bedeutungsveränderung der Metapher, Krasiński sieht in ihr nicht nur den existentiellen (pessimistischen) Inhalt, sondern auch historiosophische Bedeutungsebenen. Die verschwindende Sonne bzw. der Sonnenuntergang sind in den Dramen Metaphern für den Niedergang der Geschichte, für das Ende der Zeit; die Metapher hat zudem eine religiöse Dimension, denn eine Nacht, die nicht auf die Rückkehr der Sonne hoffen kann, wird zur ewigen Nacht, die nach der Kreuzigung von Jesus Christi anbricht und identisch ist mit der Herrschaft Satans in der menschlichen Weltordnung.

Stichwört: Die Metapher der schwarzen Sonne, Zygmunt Krasiński, Romantik, Geschichtsphilosophie

Informationen zum Autor: Piotr Śniedziewski, Professor, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Polen. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2185-2870

E-mail: piotrsd@yahoo.fr

Zum Zitieren: Śniedziewski P. Untergehende Sonnen, untergehende Welten — die schwarze Sonne im Werk Krasińskis. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 182–203. (In German) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-182-203



DISAPPEARING SUNS, DISAPPEARING WORLDS — THE BLACK SUN IN KRASIŃSKI'S WORK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Poland

Received: May 20, 2020
Date of publication: December 25, 2020

The article was written as part of the project *Black Sun of Polish and French Romantics* financed by the National Science Center, project number: 2014/13/B/HS2/00113

Abstract: The aim of the article is to analyze the metaphor of the black sun in the correspondence and in the work of Zygmunt Krasiński, one of the greatest Polish Romantics. The black sun appears very early in this work, because Krasiński had already written about it in his juveniles edited in French. In these early works (for example, *A Dream* and *Fragment of a Dream* both from 1830), the writer portrays dark visions related to a cosmic catastrophe and the Last Judgment. The persona of these texts, plunged in despair, is an isolated individual both in the social and metaphysical sense. The metaphor of the black sun, however, develops in two dramas by Krasiński: *Non-divine comedy* (1835) and *Irydion* (1836). The meaning of this metaphor changes, and Krasiński sees in it not only existential (pessimistic) content but also historiosophical meanings. The fading sun or the sunset in these dramas is a metaphor for the fall of history, the end of times; it is also clearly religious because the night, devoid of hope for the return of the sun, becomes the eternal night that follows Christ's crucifixion and is identical with the dominance of Satan in the human world order.

Keywords: metaphor of the black sun, Zygmunt Krasiński, Romanticism, philosophy of history

Information about the author: Piotr Śniedziewski, Professor, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2185-2870

E-mail: piotrsd@yahoo.fr

For citation: Śniedziewski P. Disappearing Suns, Disappearing Worlds — The Black Sun in Krasiński's Work. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 182–203. (In German) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-182-203

УДК 821.162.1.0
ББК 83.3(4Пол)52

ИСЧЕЗАЮЩИЕ СОЛНЦА, ИСЧЕЗАЮЩИЕ МИРЫ — ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСИНСКОГО

© 2020 г. П. Щнедзевски
Университет им. Адама Мицкевича, Познань, Польша
Дата поступления статьи: 20 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-182-203

Статья была создана в рамках гранта *Черное солнце польских и французских романтиков*, финансируемого Национальным Центром Науки, № проекта: 2014/13/B/HS2/00113

Аннотация: Целью статьи является анализ метафоры черного солнца в переписке и творчестве Зигмунда Красинского, одного из величайших польских романтиков. Черное солнце появляется в его творчестве очень рано, Красинский писал о нем уже в юношеских изданиях, редактируемых по-французски. В этих ранних работах (например, *Сон* и *Фрагмент сна* 1830 г.) писатель рисует темные видения, связанные с космической катастрофой и Страшным Судом. Герой этих текстов, погруженный в отчаяние, является одиноким человеком как в социальном, так и в метафизическом смысле. Однако метафора черного солнца приобретает зрелую форму в двух драмах Красинского: *Не-божественной комедии* (1835) и *Иридионе* (1836). Тогда меняется смысл этой метафоры, и Красинский видит в ней не только экзистенциальное (пессимистическое) содержание, но и историософские значения. Исчезающее солнце или закат солнца в этих драмах — это метафора падения истории, конца времен; также явно отмечена религиозно, потому что ночь без надежды на возвращение солнца становится вечной ночью, которая наступила после распятия Христа и совпадает с господством Сатаны в человеческом порядке мира.

Ключевые слова: метафора черного солнца, Зигмунд Красинский, романтизм, философия истории

Информация об авторе: Петр Щнедзевски — профессор, факультет польской и классической филологии, Университет им. Адама Мицкевича, ул. Фредры 10, 61-701 г. Познань, Польша. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2185-2870

E-mail: piotrsd@yahoo.fr

Для цитирования: *Щнедзевски П.* Исчезающие солнца, исчезающие миры — черное солнце в творчестве Красинского // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 182–203. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-182-203

Zygmunt Krasiński ist ein Schriftsteller, der gelernt hat ohne Sonne zu leben — seine Welt war vollständig in Dunkelheit versunken. Dieser Umstand stellt nicht so sehr ein negatives Äquivalent zur sonnendurchfluteten Realität, sondern vielmehr das einzige Existenzprinzip, dar [vgl. 1; 37]. In einem Brief vom 13. November 1846, adressiert an Delfina Potocka, offenbarte der Dichter:

> Etwas im Herzen wie ein Flor, im Gehirn wie ein Flor, vor den Augen wie ein schwarzer Flor, und unerträgliche, von Nerven verursachte Zuckungen, Sprünge, Tänze, Begierden ziehen mich am ganzen Körper wie in einen Abgrund, sie werden erneut zu tausenden Nadeln im Schädel, zu Kohle in den Beinen und kurze Zeit später zu Eis. Wie inmitten von Dämonen stehe ich, und die innere Kraft, die durch andere in mir gebraucht wird, die den Amor wegstoßen sollte, erkaltet, trocknet aus, stirbt, sie ist nicht imstande ruhig und konzentriert zu sein, sobald sich nur etwas Neues neben ihr bewegt. Ich denke in der Tat, dass mir zum Wahnsinn nicht mehr viel fehlt.
> Aber ich möchte dich nicht mit meiner ewigen Traurigkeit bekümmern. Ich will nicht. Ich will nicht. Ich will nicht, also schließe ich die Lippen und basta! [23, p. 192–193].

Es gibt etwas erdrückendes im Bild eines Trauerflors, das Herz, Gehirn und Augen des Poeten umhüllt — als ob seine Gefühle, Gedanken sowie seine Beziehung zur Welt in immerwährender und nicht zu tröstender Trauer versunken wären. Dieser traurige Eindruck wurde durch eine Tautologie potenziert: der Trauerflor ist bei Krasiński schwarz. Und wie — könnte man fragen — sollte er (sonst) sein, wenn er doch ein Signal des Schmerzens nach all den unwieder-

bringlichen Verlusten des Dichters ist? Der „schwarze Trauerflor" ist folglich eine gesteigerte Trauer, die einem jegliche Hoffnung nimmt und keine Atempause erlaubt. Sie quält sowohl auf geistiger, wie auch auf körperlicher Ebene (nicht ohne Grund betont der Dichter in dem zitierten Brieffragment sein trauriges sinnliches Befinden)[1]. Somit zerfällt hier alles; zerbröselt und verliert an Bedeutung. Alles verharrt in „ewiger Traurigkeit", die des Daseins bezeugt. Über ein ähnliches Phänomen klagte Krasiński ebenso in einem Brief an Joanna Bobrowa: „Ich vertreibe lange Tage beim Nachdenken versunken und meine Gedanken sind wie der Vorhang eines Trauerflors" [27, p. 149]. Es scheint, als ob sich mitten im Inneren eines Menschen ein schwarzes Loch befinden würde, das gierig jegliche Strahlen, die nur einen Funken Hoffnung bringen könnten, verschlingt — das Äquivalent zu der zerstörerischen Macht des schwarzen Lochs ist in Krasińskis Briefen der innere, im Dunkeln versunkene Abgrund, der den Dichter zu einer elenden Existenz verurteilte. Genau dieser Abgrund ist, ähnlich wie das schwarze Loch, für den Verstand unzugänglich, er entzieht sich der Beobachtung, obwohl die Existenz dieses Abgrunds keinem Zweifel unterliegt, da die Auswirkungen seiner Tätigkeit sichtbar sind. Es scheint nicht möglich den verhängnisvollen Einfluss des inneren Abgrunds zu überwinden, man kann ihn weder verlassen noch in ihm heimisch werden. Alles wird vom Abgrund angezogen und verschlungen. In einem Brief vom 24. Februar 1847 an Potocka ist zu diesem Thema zu lesen:

> Was sagst Du da, Dialy, über die meinige Pflicht zum inneren Glück. Du findest auf dem gesamten Erdball keine Seele, die im Inneren unglücklicher ist! Nichts tiefer Unglücklicheres als gerade mein Inneres. Nur an der Oberfläche meiner Seele

1 Eine sehr ähnliche Metaphorik ist schon in deutlich früheren Schriften von Krasiński aufzufinden — es reicht einen kurzen Text, den der Dichter 1832 in Genf auf Englisch schrieb, zu erwähnen. Der Erzähler dieses Textes möchte sich mit einer „Wolke" identifizieren und zwischen all den vielen verschiedenen Möglichkeiten, die eine solche Verwandlung mit sich bringen würde, erwähnt er auch diese: „ich würde mit einem Trauerflor über der Erde hängen, mit einem Leichentuch würde ich die Sonne umhüllen, bis das Stöhnen und die Bitten der Menschen mich in meinem himmelblauen Königreich erreichen" [30, p. 623]. In der Erzählung *Herburt. Ułamek* (1837) wiederum war das traurige Gesicht des titelgebenden Helden „wie ein schwarzer Fleck inmitten eines stillen und heiteren Tals!" [21, p. 643]. Die angeführten Zitate bestätigen die Vorliebe, die Krasiński — gleich zu Beginn seines künstlerischen Schaffens — zum Schwarzen hegte. Schwarz war für ihn ein Äquivalent zum Tod, zum Ende oder auch zur Verzweiflung. Zur Bedeutung und Typologie von Farben in der Romantik vgl. [48].

> wachsen Ideen und sie werden hin und wieder von Eingebungen durchquert, aber das Innere ist einzig und allein schwarz, wie eine ewige Nacht, und da es mich zwingt, in es hinabzusteigen, auf es zu achten, bin ich verloren! Dort sind ausschließlich furchtbare Vorahnungen, schwarze Ängste, Schmerzen ohne Ende!!! Eine Wüste bevölkert mit den schrecklichsten Gespenstern! Ich habe in mir selbst nie auch nur einen Funken Freude gefunden — aber verstehe richtig, was ich sage. In der Tiefe, in dem inneren Abgrund meiner Seele gibt es für mich kein Entrinnen — und gleich erkläre ich Dir das. <...> Nebenbei bemerkt schreibe ich dies alles in tiefer Trauer, voll von der Melancholie durchdrungen! [23, p. 289–290].

Es sieht so aus, als ob die ganze flackernde, unbeständige und überraschende Realität vom inneren, finsteren Abgrund, der die Vielfalt und die Komplexität der inneren Welt auf einen gemeinsamen Nenner reduziert, durchsetzt wäre. Schwarz werden die Gefühle, Gedanken, schwarz ist — entgegen dem Beweis aller Sinne — die Welt selbst. So können die Worte aus dem Brief vom 13. November 1846 an Potocka paraphrasiert werden. Es ist also nicht verwunderlich, dass Krasiński die Trauer und Melancholie als die selbstverständlichste Konsequenz eines solchen Zustands anführt. Und den Tod — denn die in den Briefen platzierten Anmerkungen sind nicht nur ein Spiel mit dem äußeren Schein, ein Theater des Lebens, eine romantische Verstellung, sondern auch eine Aufzeichnung des Kampfes mit dem, was endgültig, undurchdringlich ist und was sich schattenhaft auf jede menschliche Existenz legt:

> Für das Blatt vom Friedhof, von den teueren Gräbern, danke. Das Blatt der Verstorbenen für einen, der die Monomanie des Todes besitzt. Ja, immer wieder scheint mir, dass ich schon bereit bin und dass ich gehe, fortgehe. Das Blut dort öffnet den Damm, der mich von der Ewigkeit trennt — etwas zerplatzt, eine Welle zerschellt, trägt hinein — und ich bin dort! Monomanie — ein komischer Zustand, voller Leben, abgegrenzt vom Ableben in greifbarer Nähe, die Sonne inmitten des schwarzen Himmels! Ein Löwenauge in der Höhle! [23, p. 562].

Marek Bieńczyk unterstreicht in seinem Text über das angeführte Fragment, das aus einem an Potocka adressierten Brief vom 18–19 Februar 1842 stammt, dass der in ihm enthaltene „Topos der «Sonne inmitten der Dunkelheit» <...> eine der interessantesten und expressivsten Figuren dessen ist, was als «leere

Immanenz», eine Identifizierung mit dem Tod bezeichnet wurde. Sie stellt eine Vernichtung dar, die durch das durchdringende Licht <...>, durch die seltsam, souveräne Helligkeit verewigt wurde" [1, p. 182–183]. Diesmal baut Krasiński die Metapher des Lebens mithilfe eines Paradoxes auf, die nur scheinbar eine Opposition zum finsteren Abgrund ist. Das Leben nämlich (samt allem Unglück, das ihn begleitete) gleicht einem „schwarzen Himmel" auf deren Hintergrund sich die einsame Sonne — ein Äquivalent zu den besonderen Fähigkeiten des romantischen Dichters — erhebt. Man kann nicht behaupten, dass es sich hier um eine soteriologische Vorstellung der Sonne handelt, da sie doch das Pendant zu den obsessiven Gedanken über den Tod darstellt. Auf diese Weise verliert die in dem Brief an Potocka beschriebene Sonne ihre natürlichen (Helligkeit, Wärme) sowie symbolischen (Beschützerin, Begleiterin, Erlöserin) Attribute und beginnt an eine erschreckende Sonne zu erinnern, deren Bild Krasiński auf den Karten der *Ungöttlichen Komödie* verewigt hat: „eine Sonne, die ewig leuchtet — ewig strahlt — aber nicht erhellt" [18, S. 167][2]. Es sei nebenbei erwähnt, dass der Autor ähnliche Metapher viel häufiger verwendete. Der Beweis dafür sind die heute weniger kommentierten Texte: *Ostatni* (Der Letzte)[3] sowie *Niedokończony poemat* (Unvollendetes Poem) — der sogenannte erste Teil der *Ungöttlichen Komödie*[4]. In *Ostatni* nennt sich der Hauptprotagonist zwar selbst „Sohn des Lichts", hebt jedoch gleichzeitig hervor, dass er „unter dem schwarzen Firmament begraben" ist; von Anfang an beklagt er sich über seine eigene Existenz, die ihm wie eine Kette von Misserfolgen und Enttäuschungen erscheint: „Des Lebens ganze Ewigkeit vergeudet im Gefängnis, / In Elend — in Krankheit — in Dunkelheit — im Schweigen!" [19, vol. 1, p. 303]. Nicht anders ist es bei dem Fragment *Sen* (Traum) aus *Niedokończy poemat*, in dem über die skrofulöse, zum Tode verurteilte Sonne zu lesen ist: „Und in dieser Welt erblickte der Jüngling in weiter Entfernung scheinbar ein Trugbild der Sonne, angenagelt an den Schrägen eines Gesims und ewig mit geneigten Strahlen leuchtend. — Und dieses Licht erschien eher wie eine Lichtkrankheit und nicht wie das Licht selbst" [19, vol. 1, p. 440].

Man könnte meinen, dass die beunruhigende Leidenschaft für den finsteren Abgrund und das Bild einer von allen positiven Eigenschaften beraubten

2 Voll und ganz teile ich hier die Beobachtung von M. Bieńczyk. Vgl. [1, p. 182–183].

3 Vgl. [19, vol. 3, p. 525]. Der Text wurde wahrscheinlich, wie Paweł Hertz nahelegt, in den Jahren 1840–1847 geschrieben.

4 Es handelt sich hier um ein Werk aus den Jahren 1838–1852. Vgl. [19, vol. 3, p. 563]. Über die Schwierigkeiten, die u.a. mit der Datierung dieses Werkes verbunden sind vgl. [7].

Sonne (sowohl in der Briefkorrespondenz, wie auch im Schaffen Krasińskis) das Zeichen einer achtsamen Lektüre von Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*[5], *Hymnen an die Nacht* von Novalis [vgl. 17; 54] sowie eines aufmerksamen Nachdenkens über Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* ist. Es sei daran erinnert, dass Krasiński seine Bewunderung für Jean Paul nicht verbarg: Er sah ihn als einen der bedeutendsten deutschen Autoren an. Spuren dieser Anerkennung findet man leicht in Krasińskis Korrespondenz wieder — zum Beispiel in einem Brief an Henry Reeve vom 5. November 1836 [24; p. 245 (französische Ausgabe), 248 (polnische Übersetzung)] oder etwa in einem Brief an Konstanty Gaszyński vom 20. Oktober desselben Jahres [25, p. 131–132]. Ähnlich war es mit der Lektüre von Novalis, auf dessen Texte sich der polnische Author unter anderem in einem Brief an Edward Jaroszyński vom 16. Juli 1839 bezogen hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die in Krasińskis Werk verhandene Opposition zwischen einer zwergenhaften Sonne und der Macht einer undurchdringlichen Nacht durch Novalis *Hymnen an die Nacht* inspiriert worden ist: bereits in der ersten Hymne kommt nämlich ein bedeutendes Fragment vor, in dem das „arme“ und „kindische“ Licht einer „lieblichen Sonne der Nacht“ gegenübergestellt wird [41]. Ein aussagekräftiges Beispiel für die Faszination, die Dürer auf Krasiński ausübte, ist wiederum ein deskriptiver Ausschnitt, der aus einem Brief an Delfina Potocka vom 17. Oktober 1846 [23, p. 137–139][6] stammt. In diesem findet sich (wie Bieńczyk zu Recht darlegt [1, p. 183]) der Versuch die Landschaft, die der *Melencolia I* nachempfunden ist, nachzuzeichnen. Es lohnt sich zu unterstreichen, dass das Interesse an Jean Paul und Dürer bereits in den Jugendschriften des Dichters wahrnehmbar ist und dieses sich mit einem obsessiv wiederkehrenden Bild der schwarzen Sonne verbindet.

Im Fall der polnischen Romantik ist es schwierig einen Text präzise zu benennen, der die Quelle für das Wirken dieser Metapher sein könnte und der dadurch eine vergleichbare Funktion wie *Melancholia* von Théophile Gautier erfül-

5 Der Frage nach den möglichen Verbindungen zwischen Krasińskis Schaffen und dem literarischen Werk Jean-Pauls wurde recht früh nachgegangen — siehe hierzu u.a. T. Pini [43]. Es ist erwähnenswert, dass sich S. Dobrzycki in einem Artikel kritisch zu den Aussagen von Pini äußerte — vgl. [5]. Für die Bedeutung Jean-Pauls für Krasiński in der Mitte der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts siehe: [9; 47].

6 Krasiński erinnert in zwei Briefen an J. Bóbr-Piotrowicka (Brief vom 28. Oktober sowie vom 9. Dezember 1834) an Dürer — diesmal als meisterhaften Porträtmaler. Vgl. [26, p. 216–217 (französische Ausgabe), 221 (polnische Übersetzung) und 249 (französische Ausgabe), 254 (polnische Übersetzung)].

len würde [vgl. 53]. Man kann jedoch die Behauptung wagen, dass Krasiński der erste unter den polnischen Romantikern war, der dieses Bild in Texten, die er auf französisch schrieb und die aus der Genfer-Zeit seines Schaffens stammten, nutzte[7]. In genau diesen Texten — vor allem in der Erzählung *Un songe* (Ein Traum) aus dem Jahr 1830 — skizziert der Autor finstere Visionen, die mit der kosmischen Vernichtung und dem Jüngsten Gericht verbunden sind[8]. In dieser Erzählung, die Maria Janion als die „interessanteste katastrophische Vision Krasińskis" [14, p. 160] bezeichnete, konstruiert Krasiński ein proleptisches Bild, das als Reaktion auf einen 1832 erschienenen Kometen mit vernichtender Macht entstand:

> <...> die Erde hat begonnen seinen letzten Lauf gen der schrecklichen Erdkugel zu bestreiten, die sie mit Flammen vertilgen und verschlingen sollte! Ich sah unter anderem einige Astronomen, die sich, auf einem Platz versammelt, ausschließlich mit der Berechnung der Zeit, die uns zum Leben übriggeblieben war, beschäftigten, mit kalten, unbeschwerten Blut [31, p. 184].

Der leidenschaftslosen Haltung der Astronomen, die sich, der kosmischen Tragödie ins Gesicht schauend, lediglich mit Rechnungen beschäftigten, steht das Drama der restlichen Menschen gegenüber, die „überall <...> weinten und beteten. Und die Erde näherte sich unentwegt der schrecklichen Katastrophe an" [31, p. 185][9]. Ab diesem Zeitpunkt bemüht sich Krasiński unaufhörlich zwei Themen miteinander zu verknüpfen — die physische Vernichtung der Erde und den Zerfall der gesellschaftlichen Bindungen. Zudem wird gesagt, dass die Masse des Kome-

7 In Bezug auf diese Thematik vgl. [44; 47]. Die Schlussfolgerung, dass Krasiński als Erster in der polnischen Romantik die Metaphorik der schwarzen Sonne aufgriff, muss etwas präzisiert werden. In den 30er Jahren tauchte eine ähnliche Metaphorik in den Gedichten von A.A. Jakubowski auf — vgl. die Texte *Jesień (z Lamartine'a)* (Herbst (aus Lamartine)) sowie *Rozpacz* (Verzweiflung) [13, p. 11, 36]. Die benannten Texte von Jakubowski wurden jedoch nicht zu seinen Lebzeiten publiziert — zur Biographie und zu seinem Schaffen vgl. [35]. Es scheint, dass zu einem noch früheren Zeitpunkt — nämlich im Jahr 1828 — eine Metaphorik, die dem Bild der schwarzen Sonne ähnelt, in *Zamek kaniowski* von S. Goszczyński auftaucht. In diesem Text wurde die Sonne mit einem „sterbenden Auge" verglichen und der Mond für einen „Schatten der toten Sonne" gehalten — vgl. [10, p. 54, 55]. Vgl. hierzu auch: [32].

8 Einen ähnlichen Tonfall (einen katastrophisch-melancholischen) benutzte Krasiński damals auch in seiner Korrespondenz — vgl. [36].

9 In sehr ähnlicher Weise beginnt eine andere Erzählung von Krasiński — *Marzenie. (Fragment)* (Traum. (Ein Fragment)): „Berge und Städte fallen mit einem Krach auseinander. Alles hat sich vermischt: das Licht mit der Dunkelheit, die Sonne mit den Sternen" [28, p. 42].

ten und die unentwegt kleiner werdende Entfernung zwischen ihr und der Erde dazu geführt hat, dass der himmelblaue Planet von seiner Umlaufbahn abgekommen ist („die Erde entfernte sich vom Mond und von der Sonne“ [31, p. 190]) und dass er, während er sich dem Kern des Kometen nähert, langsam durch dessen Glut verbrennt. — „Und indes näherte sich unsere Erdkugel rasch gen Kometen, und die Hitze wurde unerträglich“ [31, p. 191]. In dem Text *Sen* wiederholt sich interessanterweise die Information über die unaufhörlich steigende Temperatur der Erdatmosphäre wie ein Refrain[10]. Diese häufigen Redundanzen sollen die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln und die emotionale Angespanntheit, in der sich der Held der Erzählung befindet, hervorheben. Nicht auszuschließen ist auch, dass sich Krasiński hier, die kosmische Katastrophe aufzeigend, noch einer weiteren Vision bedient: Der, die aus der Offenbarung des Johannes stammt[11]. In dem analysierten Text findet man nämlich ein Fragment mit einer deutlich apokalyptischen Aussage: „Überall begleiteten mich Bilder des Todes, der Vernichtung und der Verzweiflung“ [31, p. 191]. Den katastrophischen Tonfall in beiden Texten verstärkt zweifelsohne die Metapher der schwarzen Sonne. Es sei daran zu erinnern, dass in der biblischen Überlieferung, nachdem das Lamm das sechste Siegel geöffnet hatte „die *Sonne* <...> schwarz wie ein *Trauergewand* [wurde] und der ganze *Mond* <...> wie *Blut* [wurde]“ [4][12]. Ein ähnliches Bild taucht in der Johannes-Apokalypse zusätzlich im Kapitel 8,12 („ein Drittel der *Sonne* <...> [wurde] getroffen“ [4]) sowie 9,2 („*Sonne und Luft wurden verfinstert* durch den Rauch aus dem Schacht“ [4]) auf. In Krasińskis Erzählung unterliegt zwar der schwächer werdende Schein der Sonne einer rationalen Erklärung (es ist die Konsequenz, die aus der Anziehung der Erde durch den Kometen entsteht), die Aussage dieses Bildes ist dennoch zweifellos durch die Schilderung der Apokalypse inspiriert — es nähert sich das Ende des Lebens, der Wendepunkt, den niemand

10 Siehe weitere Zitate: „währenddessen näherte sich die Erde schnell dem Kometen und die Hitze nahm immer weiter zu“ [31, p. 187]; „Indes näherte sich unsere Erdkugel immer mehr dem Kometen, der schon ein Viertel des Horizonts erfasste; und die Hitze begann für viele Menschen unerträglich zu werden” [31, p. 188]; „die Erde war bereits nicht weit vom Kometen und die Hitze wurde erstickend” [31, p. 190]; „die Atmosphäre hat sich in einen brennenden Ofen verwandelt“ [31, p. 191]; „die Luft war so schwer, dass sie mir die Brust eindrückte, wie eine Walze aus glühendem Eisen“ [31, p. 192].

11 Siehe zur Bedeutung der Offenbarung des Johannes im Schaffen Krasińskis: [6].

12 Im Schaffen Krasińskis scheint interessanterweise die apokalyptische Vision eines blutroten Mondes mit dem „roten Kern“ [31, p. 188] des Kometen und dem „in Strömen von Blut versinkenden” Himmel zu korrespondieren. Zu der Metapher der schwarzen Sonne in der Bibel vgl. [2, p. 469; 40, p. 118–129; 45, p. 41–43].

im Stande ist umzukehren: „<…> obwohl Tag war, konnte man deutlich den unheilvollen Kometen und die Sonne, die in dem Maße blasser wurde, wie sie sich von der Erde entfernte, sehen“ [31, p. 186]. Das Schwinden der Sonne und mit ihr — der Sterne und des Mondes[13] — sind bei Krasiński die Vorboten der endgültigen Katastrophe.

Die Vernichtung des Planeten wird, wie ich bereits erwähnt habe, von dem Untergang (und dem Zerfall) der Gesellschaft begleitet: „Die Erde war im Begriff aus ihrer Bahn zu fallen, auseinanderzubrechen und zu zerschellen und alle gesellschaftlichen Bindungen waren bereits zerrissen“ [31, p. 185]. Der Dichter fügt noch hinzu: „Alles wurde durcheinandergemischt: Herren, Herrscher, Diener, Soldaten, Vorsteher, Minister, das Volk, Tiere. <…> Überall herrschte Tumult; das Entsetzen war in jedes Gesicht gemeißelt“ [31, p. 186–187]. Man kann hier folglich von einer egalitären Angst sprechen — denn sie berührt die Vertreter aller gesellschaftlichen Klassen gleichermaßen. Es ist die Angst vor dem Bruch mit der Kontinuität[14], vor dem Unbekannten, schließlich — vor dem Geheimnis des Todes. Vor diesem Hintergrund scheint einzig der Hauptprotagonist anders zu sein. Er legt — bemüht ein letztes Mal seine Geliebte zu treffen — tausende Kilometer zurück, um der Vernichtung ein immerwährendes Gefühl, das dem irdischen Leben einen Sinn verleiht und die Kontinuität nach dem Tod garantiert, entgegenzustellen[15]: „Ich besaß eine gewaltige Überlegenheit gegenüber ihnen allen [der Menschenmenge], denn ich hatte noch ein Ziel auf der Erde, das ich aus aller Kraft verfolgte, und sie hatten keines” [31, p. 188]. In dieser Bemerkung klingt Hoffnung mit, auch wenn sie mit einer bitteren Beobachtung durchmischt ist — die Hoffnungsträger sind nämlich das Streben nach einem Ziel und die Realisierung individueller Wünsche. Diese sinngebenden Bemühungen, die so wichtig in Bezug auf das Leben des Erzählers sind, werden jedoch von der Erkenntnis abgeschwächt, dass andere Menschen schon aufgehört haben an ähnliche Unterfangen zu glauben, was zu einem durchdringenden Armutszeugnis ihrer Existenz wird.

13 Siehe: „Der ganze Horizont war klar, keine Wolke verdeckte das Blau. Doch inmitten des Himmels waren die Sterne nicht mehr zu sehen. Selbst der Mond hatte Schwierigkeiten mit seinen schwachen Strahlen durchzudringen” [31, p. 187].

14 Laut M. Piasecka ist die Dialektik von Kontinuität und Bruch für die aus der Genfer-Zeit erhaltenen traumbehafteten Texte von Krasiński charakteristisch — siehe: [42, p. 153–222].

15 Passend schreibt M. Piasecka über dieses Thema: „Das Gefühl der Liebe, das die Kontinuität der menschlichen Existenz garantiert, ist hier auf einem vergänglichen Hintergrund, der auf dem Schutt der Erde einstürzt, dargestellt“ [42, p. 157].

In diesem Zusammenhang erstaunt es nicht, dass *Sen* mit einem charakteristischen Absatz endet: „Hier erwachte ich, auf die Füße hochfahrend — und ich erkannte, dass heute der 16. August 1830 ist; ich hatte also noch zwei Jahre oder zumindest anderthalb Jahre Zeit“ [31, p. 192][16]. In diesem Finale schwingt ein moralisierender Ton mit, der Krasiński und seinen Mitmenschen wie eine Mahnung erscheint — die Zeit ist noch nicht abgelaufen, man hat weiterhin die Möglichkeit die Fehler wiedergutzumachen. Wenn die Menschen bloß zu solch einer Veränderung fähig wären, dann würde sie das Ende der Welt nicht überraschen, sie würden immer bereit sein dem Tod direkt in die Augen zu blicken — sogar dann, wenn sein Kommen nicht vorher angekündigt wird. Es wäre allerdings schwierig die am Ende in *Sen* zu lesende Aussage bloß auf eine Kasuistik — die auch nicht besonders originell wirkt — zu beschränken; in diesem kurzen Absatz verbirgt sich noch mehr. Krasiński würdigt hier einen Schriftsteller, den er — wie bereits erwähnt wurde — als einen der hervorragendsten Persönlichkeiten des 18./19. Jahrhunderts betrachtete. Es handelt sich um den Schriftsteller Jean Paul: Der polnische Autor bezieht sich auf seinen Text *Rede des toten Christus...*

Obwohl die Metapher der schwarzen Sonne bereits in der frühen Phase von Krasińskis Schaffen auftaucht, bringen erst seine späteren Dramen: *Die ungöttliche Komödie* (1835) und *Irydion* (1836) ihre ausgereifteste Darstellung. In *Der ungöttlichen Komödie* wurde das mich beschäftigende Bild auf zwei Arten verwendet. Zuerst organisiert es die finale Äußerung der Frau in dem ersten Teil des Dramas:

> Alle Welten fliegen bald hinauf, bald hinab, — jeder Mensch, jeder Wurm schreit: — „Ich bin Gott“ — und jeden Augenblick stirbt einer nach dem andern. — Kometen und Sonnen erlöschen. — Christus wird uns nicht mehr erlösen. — Er ergreift Sein Kreuz mit beiden Händen und wirft es in den Abgrund. — Hörst du, wie das Kreuz, die Hoffnung von Millionen, an den Sternen zerschellt, zerbricht, zersplittert, in

16 Auf sehr ähnliche Weise enden andere aus der Jugendzeit stammende Texte Krasińskis — im bereits zitierten *Marzenie. (Fragment)* steht: „Ich erwachte und bedauerte die Hölle. Ich würde alles Unglück der Erde für einen Blick von ihr und jedes Feuer der ewigen Verdammnis für eine ihrer Tränen erdulden“ [28, p. 46]. Im Text *Fragment. Marzenie człowieka przeżytego* (Fragment. Wunsch eines überlebten Menschen) notiert Krasiński: „Ich grüßte den Tod gedanklich, weil sich meine Lippen zusammengeklebt hatten — ich grüßte den Tod wie einst eine Geliebte. Und als ich ihn bereits in meiner Nähe wusste, wie er sich mit seinen eisigen Scheren beugte, um meinen letzten Lebensfaden zu durchschneiden, erwachte ich und erblickte, dass mich noch gezählte und ungezählte Tage der Folter auf der Erde erwarten“ [20, p. 118].

Stücke fliegt, und wie die Stücke immer tiefer und tiefer fallen — bis aus den Splittern sich ein großer Nebel erhebt? — Die heilige Muttergottes allein betet noch, und die Sterne, die Ihr dienen, haben Sie noch nicht verlassen, — aber auch Sie wird hingehen, wohin die ganze Welt strebt [18, S. 40][17].

Die zugrunde gehende Sonne und die von Verzweiflung erfüllte Geste Christi stellen ohne Zweifel sowohl eine Anspielung an die Offenbarung des Johannes[18], als auch an die schon erwähnte *Rede des toten Christus...* von Jean Paul dar; in ihnen ist ebenso leicht eine geistige Unruhe sowie eine metaphysische Einsamkeit zu erkennen, die die französischen Romantiker mit der Metapher der schwarzen Sonne assoziierten. Die Vision der Frau, um mit Magdalena Dalman zu sprechen [3, p. 133], ist jedoch gleichzeitig — eingeleitet mit dem charakteristischen Vorbehalt: „<...> ich will dir eröffnen, was geschehen würde, wenn Gott in Wahnsinn verfiele" [18, S. 40] — im Konjunktiv ausgesprochen. Dies ist im Übrigen die Hauptursache für die Schwierigkeiten, die in bestehenden Interpretationen dieses Fragmentes zum Vorschein kommen. Michał Ma-słowski, der die Verwandtschaft von Maria aus dem Drama und der Muttergottes [39, p. 186] analysiert hat, akzentuierte diejenigen Elemente, die es erlauben in den Aussagen von Krasińskis Protagonistin eine Hoffnung, die sich der historischen sowie metaphysischen Katastrophe entgegenstellt, anzuerkennen. Jarosław Ławski wiederum, der sich mit Distanz auf Masłowskis Beobachtungen bezog, sah die Formulierung „wenn Gott in Wahnsinn verfiele" als den „abscheulichsten Gedanken" und als Ausdruck von „Angst" an [34, p. 630]. Leider weist keiner der beiden Forscher auf die Tatsache hin, dass Marias Vision ein modaler Rahmen vorausgeht; eine Bedingung, die nicht unbedingt eine Bestätigung in der Geschichte fordert. Folglich ist sie keine Prophezeiung, sondern vielmehr eine Warnung und ein Versuch, die Konsequenz einer ungöttlichen Ordnung, die in der gegenwärtigen Welt herrscht, darzustellen[19].

17 Den Worten der Frau geht u.a. eine Äußerung der Stimme von links, die — mit sehr ähnlichem Ton — die kosmische Katastrophe beschreibt, voran: „Der dritte Teil der Sonne ist verfinstert, die Sterne fangen an, auf ihren Bahnen zusammenzustoßen. — Wehe — wehe!" [18, S. 38].

18 Für in *Der ungöttlichen Komödie* vorhandene apokalyptische Tropen siehe: [52].

19 In diesem Sinne sollte man, wie ich finde, die Anmerkungen von J. Ławski [34, p. 630–631] bezüglich der bedeutsamen Unterschiede zwischen den Worten Marias und der *Rede des toten Christus...* von Jean Paul ein wenig abmildern. Selbstverständlich ist Ławski im Recht, wenn er die unterschiedlichen historischen Kontexte sowie den bereinigenden (kathartischen) Charakter in Jean Pauls Werk, das in Traum-Konvention geschrieben ist, hervorhebt. Es ist jedoch nicht zu über-

Die in der Aussage der Frau sichtbar gewordene Modalität verringert jedoch nicht ihre katastrophische Dimension. Grażyna Halkiewicz-Sojak stellt treffend fest, dass „hier die kosmischen Motive apokalyptische Vorahnungen evozieren und auf den göttlichen Himmel hindeuten — sie verweisen auf das Metaphysische, die geistliche Dimension der Realität“ [11, p. 335]. In der Tat zeichnet Maria in *Der ungöttlichen Komödie* ein Bild des Universums, in welchem die früher vertrauten Regeln ihre Gültigkeit verlieren — das Gesetz der Schwerkraft wird aufgehoben, was einen kosmischen Wahnsinn zur Folge hat: „Alle Welten fliegen bald hinauf, bald hinab“ [18, S. 40]. In dieser Situation bemühen sich alle Lebewesen (Menschen, aber auch Würmer) den Platz Gottes, der seinen Verstand verloren hat, einzunehmen — diesbezüglich fügt Krasiński eine aussagekräftige, aber mehrdeutige Anmerkung hinzu: „und jeden Augenblick stirbt einer nach dem andern“ [18, S. 40]. Aber wer stirbt? — könnten wir zu Recht fragen. Sterben die Welten (hier: Planeten), die von ihrer Umlaufbahn abgekommen sind, oder sterben vielleicht ausschließlich Menschen und Würmer? Falls der Tod die „Welten“ betrifft, dann erweist sich die Vernichtung als absolut; wenn jedoch eintägige Götter sterben, die sich selbst ein Recht auf Gottes Thron zusprechen, dann kann man sich vorstellen, dass nach ihrer Vernichtung im Universum ein einsamer, dem Wahnsinn verfallener Gott inmitten desorientierter Planeten übrig bleiben wird. Beide Lesarten sind gleichermaßen gespenstisch und abschreckend, in beiden gibt es keinen Gewinner, wobei die zweite eine Vorstellung ermöglicht, in der es ein Universum ohne Menschen gibt. Aus diesem Grund sollte Krasińskis nächste Anmerkung: „Kometen und Sonnen erlöschen“ [18, S. 40] auf zwei Arten verstanden werden: wortwörtlich und metaphorisch. Das Erlöschen dieser himmlischen Körper wird in der weiteren Perspektive einen Temperaturabfall nach sich ziehen und das Universum in Dunkelheit stürzen — das ist wie das Echo der Wörter von Marias poetischer Probe: „Fliegend werde ich vergehen / In dem Ewig schwarzen Nichts!“ [18, S. 38]. So wird auch die übertragene Bedeutung dieser Aussage vernommen — das Erlöschen der Kometen und der Sonne ist identisch mit dem Erlöschen der soteriologischen Hoffnung (das zertrümmerte Kreuz Christi, die auf das Urteil wartende Gottesmutter) sowie mit dem Hineinsinken in eine verhäng-

sehen, dass die Äußerung von Krasińskis Maria ebenso eine Aufforderung zur Besinnung ist. Eine andere Sache ist, dass bei Richter die Katastrophe ein Bestandteil eines Traumbildes bleibt, während bei Krasiński die düstere Mahnung gewissermaßen ignoriert wird und sich die Katastrophe in der historischen Ordnung erfüllt.

nisvolle Melancholie (der erlöschenden oder auch schwarzen Sonne, *sol niger*, werden bekanntlich traditionelle Attribute des Saturns, das heißt des Planeten der die Melancholie symbolisiert[20], zugeschrieben). Infolgedessen erscheint der Mensch in der Äußerung der Frau wie ein verlorenes Lebewesen im grenzenlosen Chaos, seiner Hoffnung auf die Auferstehung beraubt, von anderen Menschen (auf Hilfe kann er sich nicht verlassen), als auch von Gott selbst enttäuscht. Es ist also nicht verwunderlich, dass — wie Halkiewicz-Sojak behauptet — die Figuren aus *Der ungöttlichen Komödie*, die mit der Unendlichkeit, die sie weder begreifen noch ergründen können, konfrontiert sind, in einen „Zustand tiefer Melancholie oder des Wahnsinns" [11, p. 336] fallen.

Die existenzielle Bedeutung des Bildes der schwarzen Sonne schließt in *Der ungöttlichen Komödie* an eine etwas andere Betrachtungsweise, die man als historiosophisch bezeichnen kann, an. In diesem Fall betrifft die Metapher nicht so sehr die individuellen Verwicklungen des Schicksals (obwohl sie mit ihnen eng verbunden bleibt), wie die Richtung in die sich die Welt bewegt. Die Ankündigung eines solchen Verständnisses liegt im Tod des Handwerkers, der vom Mann, während der Wanderung durch das Lager der Revolutionäre, beobachtet wird — das dramatische Ereignis findet im „blutigen Schein der untergehenden Sonne" [18, S. 97] statt. Die Aussage des Mannes ist nicht nur ein Versuch die Welt, die in der Abenddämmerung versinkt, zu beschreiben; man kann sie auch als Ausdruck einer Überzeugung lesen, entsprechend der die Welt — verschlungen durch den Wurm der Revolution — der unausweichlichen Vernichtung entgegensieht. Eine ähnliche Bedeutung haben die etwas später im Kreuzgang des Turmes geäußerten Worte des Mannes: „Über dem Felsen versinkt die Sonne in einen langen schwarzen Sarg aus Nebel. — Strahlendes Blut ergießt sich von allen Seiten ins Tal" [18, S. 148]. Die düsteren Vorahnungen des Mannes erreichen ihren Höhepunkt in seinen Anmerkungen, die dem Selbstmord vorausgehen: „Ich sehe sie, meine Ewigkeit, sie ist ganz schwarz und fließt mir wie eine weite Finsternis ohne Ufer, ohne Inseln, ohne Ende entgegen. — Und in ihrer Mitte steht Gott wie eine Sonne, die ewig leuchtet — ewig strahlt — aber nicht erhellt" [18, S. 166]. Das Bild der schwarzen Sonne nimmt eine interessante Gestalt an — es ist eine Sonne, die gewissermaßen in der Dunkelheit der undurchdringlichen Nacht erstrahlt, aber

20 Zur Beziehung von Sonne und Saturn, die bis zu der babylonisch-assyrischen Astrologie zurückreicht, siehe: [15; 38]. Über die alchimistische Tradition wie die *sol niger* zu verstehen ist, schrieb ausführlich Jung — siehe: [16].

gleichzeitig nicht imstande ist etwas zu erleuchten. Diese Äußerung kann man nicht nur als ein Echo der wahnsinnigen Weissagung von Maria, sondern auch als die Ankündigung der Vision von Pankracy, der unmittelbar vor seinem Tod Christus den Pantokrator erblickt, betrachten: „Er, derselbe und doch anders, — und an dem selben Kreuz, und doch ist auch das Kreuz verändert. — Alles ist verändert, alles steht in Flammen — das Blut, das aus den Wunden strömt, ist Licht. — Der Glanz wird mehr und mehr unerträglich...“ [29, p. 149]. Während die Strahlen — eine nicht zu ertragende Helligkeit — den Anführer der Revolution besiegen und von Pankracy als Ausdruck für das Einlenken Christi in den Geschichtsverlauf empfunden werden, verschlingt den Mann eine Schwärze, bei der noch nicht mal Gott selbst Abhilfe schaffen kann. Interessant, dass in der Äußerung des Mannes nicht die Sonne mit Gott, sondern — umgekehrt — Gott mit der Sonne, die ihre Strahlkraft unwiederbringlich verloren hat, verglichen wird. Es bleibt die Frage offen, ob diese Kraftlosigkeit aus dem Verlust der Herrschaft resultiert, oder aber ob sie die Konsequenz der Strafe ist, die Gott dem Mann auferlegt hat — im zweiten Fall wäre die Macht Gottes nicht gefährdet, auch wenn es dem Mann so vorkommen könnte (sie wäre zusätzlich ein Vorzeichen für die Strafe, wie auch für den göttlichen Sarkasmus, der ein wenig an den Vergleich in Juliusz Słowackis Gedicht *Rzym* (Rom) erinnert, in dem die Sonne als „höhnischer Gott“ [49, p. 113] bezeichnet wurde). In den Worten des Mannes klingen existenzielle Sorgen (Einsamkeit, Verlorenheit, möglicherweise das Zweifeln an der Sache für die er sich aufgeopfert hat), ein metaphysisches Drama (die Überzeugung, dass er in einer Welt lebt, die von Gott verlassen wurde) sowie eine historiosophische Katastrophe mit. Somit hält Jerzy Fiećko *Die ungöttliche Komödie* nicht ohne Grund für „ein Drama, in dem die Historiosophie der Katastrophe als unvermeidlich und absolut formuliert wird“ und in der „Krasiński das aus Zeiten der Revolution stammende Bild der Welt mit einer Erzählung über den Fall der menschlichen Gattung verbindet. Seiner Ansicht nach hat der Mensch die Herrschaft über die Geschichte übernommen, Gott aus ihr beseitigt und sie in eine infernale Richtung gelenkt“ [8, p. 11, 20]. Das letzte der erwähnten Elemente — der Metapher der schwarzen Sonne eine historiosophische Dimension zu geben — bildet ein Novum, mit dem sich, anders als die europäischen Romantiker, die polnischen Schriftsteller rühmen können.

Im Schaffen Krasińskis ist ebenso in *Irydion* eine ähnliche und vielseitige Verwendung des Bildes der schwarzen Sonne zu finden. Zum einen ist die er-

löschende beziehungsweise untergehende Sonne eine Metapher für den Untergang der Geschichte und ihre Deformierung; zum anderen ist sie ein Hinweis für die ewige Nacht, die nach der Kreuzigung Jesu Christi hereinbrach und unter anderem mit dem Wirken des Satans gleichgesetzt wird[21]. Die erste der aufgezeigten Möglichkeiten veranschaulicht die Aussage von Simeon:

> Die nur ruf` ich an, für die Er die Schmach ertrug und das Hohngelächter, bis die Sonne sich in Nacht verhüllte vor seiner Qual! Seit dieser Schreckensnacht, wer gedächte noch der Schmach des Menschensohns? Niemand bekleidete, niemand tränkte ihn. Alle Völker der Erde, eins nach dem andern, schlugen ihn aufs neue an das Kreuz! [22, p. 84].

Simeon, der leicht dem verderblichen Einfluss Irydions unterlag, erwähnt ohne Zweifel die Kreuzigung Jesu Christi. Er betrachtet dieses Ereignis jedoch nicht nur aus einer religiösen Perspektive. Die Kreuzigung ist für ihn ein Aufruf zum Kampf mit der irdischen Ungerechtigkeit, der repressiven Herrschaft Roms und der Sittenlosigkeit Heliogabals[22]. Und obwohl in der zitierten Äußerung erneut Anklänge von Jean Paul zu finden sind, ist es schwierig sie als Zeugnis eines metaphysischen Grauens zu betrachten — ihr Ziel ist es eher zu einer politischen und militärischen Beteiligung auf Seiten Irydions aufzurufen, der über seinen Lebensweg berichtet, dass er „<...> mitten durch die Finsternis [führt]“ [22, p. 31].

Komplexer erscheinen dafür die Worte Masynissas, der scheinbar gleichermaßen die Notwendigkeit eines bewaffneten Kampfes erwähnt, aber sein ei-

21 So liest Maciej Szargot diese Metapher. Siehe: [51, p. 22]. Szargot fügt richtig hinzu, dass die Metapher der schwarzen Sonne auch im Text *Herburt* auftaucht und dort das „Königreich des Todes” [51, p. 21] symbolisiert. Tatsächlich lesen wir in dieser kurzen Erzählung Krasińskis über die Sonne, die mit „erkranktem Glanz” glüht, sowie über die Sterne — „glanzlose, schwarze, schweigende“ [21, p. 638, 639]. Siehe auch: [50, p. 71–79].

22 Erwähnenswert ist, dass Heliogabal im Drama einer der Figuren ist, die strikt mit der Sonnenmetapher verbunden wurde — mehrmals ruft er Mithra herbei und Ulpianus erinnert daran, dass Heliogabal in Emesa der „Erzpriester im Sonnentempel“ [22, p. 39] war. Es entsteht der Eindruck, dass in *Irydion* der Glanz früherer Bräuche und der Religion erloschen ist — und das in erster Linie aus zwei Gründen. Der Erste ist das Wirken der in den Katakomben versteckten Christen, der Zweite — der moralische Verfall der Priester des ehemaligen Kults. Heliogabal proklamiert zwar die Macht von Mithras, aber sein Verhalten hat nicht viel mit der Darstellung des Gottes, der für seine Güte und Gerechtigkeit gerühmt wird, zu tun. Zum Bild des untergehenden Roms und zur komplexen Identität Heliogabals in *Irydion*, die in der Tat eine Verbindung aus dem Wissen über diese Figur mit den beliebten Bildern von Caligula und Nero darstellt, siehe: [46]. Zum Thema der Mithra siehe: [12].

gentliches Ziel darin besteht die menschlichen Schwächen auszunutzen, um sich Gott entgegenzustellen:

> Wie bei Unsterblichen der Feind zum Feinde! Heut herrscht er noch hier auf der morschen Erde und im uralten Himmel, aber Räume noch gibt es, wo sein Name verpönt ist, wie im Himmel längst der meine! Noch Welten gibt es, wo die Jugend endlos, trotz Arbeit, Unruh`, Wirrsal nur und Schmerzen, wo Sonnen ohne Glanz, der Zukunft Götter in Fesseln, unbenannt noch Meere, die ewig fluten an der Sel`gen Strand! Er saß auf seinem Thron sich müde schon, und sprach: „Ich bin!" und neigte still das Haupt. Ich läugn` ihn nicht – ich seh` ihn – meine Augen von seinem Glanz geblendet nur sich wenden zu meinen Hoffnungen: zur Finsternis! [22, p. 137].

Dank Masynissa wird die Opposition von Licht und Dunkelheit zu einer Opposition mit metaphysischem Charakter. Auf der einen Seite haben wir Gott, der mit der Sonne gleichgesetzt wird, blendet, aber auch einsam ist; auf der anderen Seite haben wir Satan, der sich einst gegen die Ordnung Gottes aufgelehnt hat und eine schmerzliche Niederlage erleiden musste. Genau deshalb setzt Satan seine Hoffnung in die Welten (und präziser – in die Menschen), die weit ab von Gottes Herrschaft existieren, sie sind „Sonnen ohne Glanz", sprich Anti-Sonnen. Es scheint, dass Masynissa auf diese Weise das Universum, das nach den Regeln des Manichäismus aufgeteilt ist – in dem die Wurzel des Guten (des Lichts) an die Wurzel des Bösen (der Dunkelheit) angrenzt – darstellt. Beide Elemente sind für die Existenz des Universums konstitutiv, obwohl sie sich in einer ständigen Spannung befinden – das Schwinden Eines von ihnen könnte zur Vernichtung der Welt führen. In *Irydion* erscheint die Rolle des Satans schwächer, denn er wendet sich gegen Gott, mit dem er schon eine Auseinandersetzung verloren hat. Die nicht endende Strafe für die gewagte Tat (der Versuch den Gottesthron zu erobern) ist also in seinem Empfinden temporär; diese Erkenntnis verringert jedoch nicht die Verbitterung, die sich aus dieser Niederlage erhebt – aus diesem Grund können wir in Masynissas Gesichtszügen das Spiegelbild Luzifers aus John Miltons *Das verlorene Paradies* sowie aus George Gordon Byrons *Kain* erblicken [vgl. 33]. In diesem Kontext ist es lohnenswert eine frühere Aussage von Masynissa zu erwähnen:

> Glaube, Liebe, Hoffnung, Dreieinigkeit, die du auf ewig dauern solltest, heute riß ich dich aus den Herzen der Lieblingskinder deiner Seligkeit. Nein! Du wirst nicht mit ihnen bevölkern die verwüsteten Einöden, wo einst Scharen von Glücklichen und Schönen wandelten. Du wirst hier nirgends mehr solche Söhne finden. Du selbst löschtest die Sonnen aus, die dein Ruhm waren! [22, p. 91].

Die angeführten Worte machen deutlich, dass einst Luzifer zusammen mit anderen sich auflehnenden Engeln die Sonne, die die Ehre Gottes verkündete, war — die Revolte sowie die Strafe haben dazu geführt, dass die Sonne erloschen ist. Folglich wird in Krasińskis Drama die Metapher der schwarzen Sonne zu einer Metapher mit deskriptivem Charakter und bezieht sich auf Satan als Gottes Feind. Man kann sie ebenfalls als ein Anzeichen der Dauer dessen verstehen, was in der menschlichen irdischen Zeit böse und unerwünscht ist — so gesehen präsentiert sich die historische Ordnung der Welt, der der titelgebende Held in *Irydion* und Graf Henryk in *Der Ungöttlichen Komödie* zum Opfer fallen, als unvollkommen, als widersprüchlich zu den ethischen Werten (nicht ohne Grund behauptet Andrzej Waśko, dass „Irydion, der jeden betrügt und dabei den Willen eines jeden manipuliert, unter ihnen selbst der — von Masynissa — am meisten betrogene und manipulierte ist" [55, p. 199]). Dies ist eine Welt, die in ewiger Dunkelheit versunken ist und sich eher nicht in Kategorien der Kenosis denken lässt — die Dunkelheit ist hier nämlich nicht ein freiwilliger und somit ein erlösender Verzicht auf Gottes Licht (und demnach kann sie nicht als Übergangszeit, die eine zukünftige Wiedergeburt erlaubt, gesehen werden), sondern seine Opposition.

Aus dem Polnischen von Katrin Grodzki

References

1 Bieńczyk M. *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, 2001. 292 p. (In Polish)

2 Browning W.R.F. *Słownik biblijny*, übers. von Jakub Slawik. Warszawa, Agora, 2009. 591 p. (In Polish)

3 Dalman M. *Bóg jak czarne słońce. O obrazowaniu symbolicznym w „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*. In: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*. Agnieszka Markuszewska (Hrsg.). Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014, pp. 121–134. (In Polish)

4 *Die Bibel. Einheitsübersetzung*. Available at: https://www.die-bibel.de/ (Accessed 23 December 2019) (In German).

5 Dobrzycki S. Sen Cezary (Krasiński i Jean-Paul). *Pamiętnik Literacki*, 1905, Heft 4, pp. 292–307. (In Polish)

6 Fabianowski A. *Zygmunt Krasiński: tworzenie Apokalipsy*. In: *Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza*. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski (Hrsg.). Białystok, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007, Bd. II, pp. 25–39. (In Polish)

7 Fiećko J. Co zrobić z „Niedokończonym poematem" Zygmunta Krasińskiego. *Sztuka Edycji*, 2014, no 1–2, pp. 23–28. (In Polish)

8 Fiećko J. *Katastrofizm romantyków: Malczewski, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*. In: *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki. Szkice o ideach polskich romantyków*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015, pp. 9–34. (In Polish)

9 Fiećko J. *Literatura francuska i niemiecka w epistolarnej ocenie Zygmunta Krasińskiego*. In: *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015, pp. 189–213. (In Polish)

10 Goszczyński S. *Zamek kaniowski*. Einleitung von Halina Krukowska. Białystok, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 1994. 126 p. (In Polish)

11 Halkiewicz-Sojak G. *Funkcje motywów astronomicznych w utworach Zygmunta Krasińskiego*. In: *Poezja i astronomia*. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak (Hrsg.). Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, 2006, pp. 333–341. (In Polish)

12 Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A. *Mitologia indyjska*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986. 384 p. (In Polish)

13 Jakubowski A.A. *Poezje*, nach dem Manuskript herausgegeben und mit einer Einleitung von Julian Maślanka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973. 73 p. (In Polish)

14 Janion M. *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1962. 274 p. (In Polish)

15 Jastrow M., Jr. Sun and Saturn. *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 1910, no 4, pp. 163–178. (In French)

16 Jung Carl Gustave, *Sol*. In: *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, unter Mitarbeit von Marie-Louise von Franz, übers. von Robert Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2010, pp. 131–132. (In Polish)

17 Kopij-Weiß M. Zygmunt Krasińskis Umgang mit der deutschen Literatur. Ein Beitrag zum deutsch-polnischen romantischen Kulturtransfer nach 1830. *Germanica Wratislaviensia*, 2012, no 136, S. 41–55. (In German)

18 Krasiński Z. *Die ungöttliche Komödie*, übers. und mit einem Nachwort von Karl von Hollander, Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1917. 181 S. (In German)

19 Krasiński Z. *Dzieła literackie*, von P. Hertz ausgesucht und mit Kommentaren und Bemerkungen versehen, Warszawa, PIW, 1973. Bd. III. 798 p. (In Polish)

20 Krasiński Z. *Fragment. Marzenie człowieka przeżytego*, übers. von Leopold Staff. In: *Pisma*. Kraków — Warszawa, Gebethner i Wolff, 1912, Bd. VIII, Teil II, pp. 110–118. (In Polish)

21 Krasiński Z. *Herburt. Ułamek*. In: *Dzieła literackie*, von Paweł Hertz ausgesucht und mit Kommentaren und Bemerkungen versehen. Warszawa, PIW, 1973, Bd. II, pp. 627–668. (In Polish)

22 Krasiński Z. *Irydion*, übers. von Albert Weiß, Leipzig, Reclam, 1888. 176 p. (In Polish)

23 Krasiński Z. *Listy do Delfiny Potockiej*, bearbeitet und mit einer Einleitung von Zbigniew Sudolski. Warszawa, PIW, 1975. Bd. III. 1002 p. (In Polish)

24 Krasiński Z. *Listy do Henryka Reeve*, übers. von Aleksandra Olędzka-Frybesowa, bearbeitet von Paweł Hertz. Warszawa, PIW, 1980. Bd. II. 727 p. (In Polish)

25 Krasiński Z. *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, bearbeitet von Zbigniew Sudolski. Warszawa, PIW, 1971. 685 p. (In Polish)

26 Krasiński Z. *Listy do różnych adresatów*, bearbeitet von Zbigniew Sudolski. Warszawa, PIW, 1991. Bd. I. 626 p. (In Polish)

27 Krasiński Z. *Listy wybrane*, herausgegeben, erläutert und mit einer Einleitung von Tadeusz Pini. Warszawa, „Parnas Polski“, 1937. 412 p. (In Polish)

28 Krasiński Z. *Marzenie. (Fragment)*, übers. von Zofia Morawska. In: *Pisma*. Kraków — Warszawa, Gebethner i Wolff, 1912, Bd. VIII, Teil II, pp. 42–46. (In Polish)

29 Krasiński Z. *Nie-Boska komedia*. Einleitung von Maria Janion, bearbeitet von Maria Grabowska. Wrocław, Ossolineum, 1974. 147 p. (In Polish)

30 Krasiński Z. *Przelotna chmura*. In: *Dzieła literackie*, von Paweł Hertz ausgesucht und mit Kommentaren und Bemerkungen versehen. Warszawa, PIW, 1976, Bd. II, pp. 621–625. (In Polish)

31 Krasiński Z. *Sen*, übers. von Leopold Staff. In: *Pisma*. Kraków — Warszawa, Gebethner i Wolff, 1912, Bd. VIII, Teil II, pp. 184–192. (In Polish)

32 Krukowska H. *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*. Gdańsk, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011, pp. 77–82. (In Polish)

33 Krzyżanowski J. *Masynissa i jego rola w „Irydionie”*. In: *W świecie romantycznym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961, pp. 259–282. (In Polish)

34 Ławski Ja. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*. Białystok, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2003. 764 p. (In Polish)

35 Ławski Ja. *W romantycznym „mroku gwiazd”. Wyobraźnia katastroficzna Augusta Jakubowskiego*. In: *Poezja i astronomia*. Bogdan Burdziej, Grażyna Halkiewicz-Sojak (Hrsg.). Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, 2006, pp. 309–331. (In Polish)

36 Łuczkowski T. Melancholiczny obraz średniowiecza w genewskiej korespondencji Zygmunta Krasińskiego. *Prace Polonistyczne*, 1998, Reihe LIII, pp. 104–118. (In Polish)

37 Markowski M.P. *Krasiński: na scenie histerii*. In: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków, Homini, 2009, pp. 143–162. (In Polish)

38 Marlan S. *The Black Sun. The Alchemy and Art. of Darkness*, College Station, Texas A&M University Press, 2005. 288 p. (In English)

39 Masłowski M. *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. 399 p. (In Polish)

40 Maunder E.W. *The Astromony of the Bible. An Elementary Commentary on the Astronomical References of Holy Scripture*, London, Hodder and Stoughton, 1908. 410 p. (In English)

41 Novalis, *Hymnen an die Nacht*. Projekt Gutenberg-DE. Available at: https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/hymnen/hymne1.html (Accessed 5 August 2020). (In German)

42 Piasecka M. *Mistrzowie snu. Mickiewicz — Słowacki — Krasiński*, Wrocław, Ossolineum, 1992. 255 p. (In Polish)

43 Pini T. *Albumy Delfiny Potockiej. Pamiętnik Literacki*, 1903, Heft 4, pp. 628–641. (In Polish)

44 Pniewski D. *Dziedzictwo „Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa" Jeana Paula Richtera*. In: *Przywłaszczenie i strata. Romantyczne transfiguracje Jezusa*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2014, pp. 213–228. (In Polish)

45 Schiaparelli G.V. *Astronomy in the Old Testament*, es fehlt die Information zum Übersetzer aus der italienischen Sprache, The Clarendon Press, Oxford, 1905. 178 p. (In English)

46 Sinko T. Rzym pogański w „Irydionie". *Pamiętnik Literacki*, 1912, Heft 1, pp. 10–56. (In Polish)

47 Siwiec M. *Oniryczne Apokalipsy w genewskich fragmentach Krasińskiego*. In: *Romantyzm, czyli „inter esse"*, Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2017, pp. 220–244. (In Polish)

48 Skwarczyńska S. Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą). *Pamiętnik Literacki*, 1932, Heft 2, pp. 273–301. (In Polish)

49 Słowacki J. *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Bearbeitet von Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005. 925 p. (In Polish)

50 Szargot M. *„Apokaliptyczne podrzuty historii" w „Irydionie" Zygmunta Krasińskiego*. In: *Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza*. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski (Hrsg.). Białystok, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007, Bd. II, pp. 71–79. (In Polish)

51 Szargot M. *Kosmos Krasińskiego*. Piotrków Trybunalski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, 2009. 151 p. (In Polish)

52 Śliwiński M. *„Na światach poczętych, na światach mających zginąć". Apokaliptyka „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*. In: *Apokalipsa. Symbolika — tradycja — egzegeza*. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski (Hrsg.). Białystok, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2007, Bd. II, pp. 41–69. (In Polish)

53 Śniedziewski P. Obraz czarnego słońca w wybranych utworach francuskich i polskich romantyków (rekonesans). *Prace Polonistyczne*, 2015, Reihe LXX, pp. 199–215. (In Polish)

54 Trzeciakowski W. Dwie wizje nowej ludzkości: „Przedświt" Zygmunta Krasińskiego i „Hymny do nocy" Novalisa. *Filo–Sofija*, 2006, no 1, pp. 71–90. (In Polish).

55 Waśko A. *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*. Kraków, Arcana, 2001. 405 p. (In Polish)

УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита)

МЕМОРАНДУМ «НОВЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ЭПОС»[1]

© 2020 г. Т.А. Быстрова
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 марта 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-204-221

Аннотация: В статье разбираются основные положения меморандума «Новый итальянский эпос» (New Italian Epic, 2009) итальянского писательского коллектива «Ву Минг» и реакция писателей, критиков и литературоведов на его публикацию. Рассматриваются творческие и теоретические постулаты «Ву Минг». В основе меморандума лежит теория о зарождении нового итальянского эпоса (НИЭ). К этой категории теоретик группы Ву Минг 1 (Роберто Буи) относит крупные прозаические тексты со схожими характеристиками, написанные после 2000 г. на итальянском языке. По мысли автора, в НИЭ прослеживается отчетливое смешение литературных жанров с внелитературными, привлечение в текст визуальных эффектов, аллегоризм, упрощенная стилистика, сверхреализм, тяга к историческим сюжетам. Вместо определения «роман» Ву Минг 1 предлагает термин «неопределенный нарративный объект». В период с 2009 по 2019 гг. Ву Минг 1 подробно отвечает на замечания критиков и последовательно дополняет и развивает свою теорию, которая, хоть и является спорной, не может более игнорироваться историками литературы.

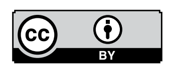
Ключевые слова: Новый итальянский эпос, Ву Минг, неопределенный нарративный объект, современная итальянская литература, автофикшн.

Информация об авторе: Татьяна Александровна Быстрова — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 ГСП-3, г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8542-3023

E-mail: tassina@yandex.ru

Для цитирования: *Быстрова Т.А.* Меморандум «Новый итальянский эпос» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 204–221.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-204-221

1 Посвящается с благодарностью доктору филологических наук Дине Махмудовне Магомедовой.



"NEW ITALIAN EPIC" MEMORANDUM

© 2020. T.A. Bystrova
Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia
Received: March 17, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: The article examines the main theses of the New Italian Epic Memorandum (2009) written by an Italian literary group "Wu Ming" as well as response of critics and literary theorists to its publication. The paper discusses the notion of the author's voice and author's persona in the context of the modern literary process, as well as other theoretical postulates of the group. The underlying idea of the Memorandum is the concept of the New Italian Epic (NIE), a body of relevant modern works written after 2000 and sharing common features. The main idea of the NIE concerns the development of narrative crossroads between literature, journalism, movies, animation, and documentary, with the use of visual effects, allegoric figures, simplified stylistics, and hyperrealism. The Memorandum also calls to abandon traditional literary forms and style. Instead of the term "novel," the authors suggest an alternative definition: "indefinite narrative object." Between 2009 and 2019, Wu Ming 1 (Roberto Bui) gives detailed answers to critical comments and continues to develop their theory that can no longer be ignored by Italian literary scholars.

Keywords: New Italian Epic, Wu Ming, indefinite narrative object, contemporary Italian literature, literary theory.

Information about the author: Tatiana A. Bystrova, PhD in Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 GSP-3, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8542-3023

E-mail: tassina@yandex.ru

For citation: Bystrova T.A. "New Italian Epic" Memorandum. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 204–221. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-204-221

В апреле 2008 г. на страницах итальянского электронного журнала "Carmilla online" был опубликован очерк Ву Минга 1 (Роберто Буи), посвященный анализу новейшей итальянской литературы (1993–2008). Позднее он вырос в меморандум «Новый Итальянский Эпос» (New Italian Epic) [15] (далее — НИЭ). С тех пор дискуссии на тему НИЭ не утихали, а только множились, как в сети, так и в периодической печати [2]; НИЭ стал предметом многочисленных международных конференций по всему миру [5; 17]. К сожалению, публикаций на русском языке, связанных с проблематикой, ставящейся новейшей итальянской литературой, крайне мало. В основном они носят обзорный характер в рамках исследований переводов [1]. Упоминаний о НИЭ в российском литературоведении на сегодняшний день нами не обнаружено. Тем самым данная статья приобретает большую актуальность. Ее целью является знакомство читателей с писательскими установками итальянского коллектива «Ву Минг», с теоретическими постулатами в области поэтики новейшей итальянской литературы, выдвинутой авторами в меморандуме о НИЭ, а также выявление проблемных точек данной теории.

Коллектив авторов, объединившихся под псевдонимом «Ву Минг», образовался в конце 1999 г., после закрытия другого проекта коллективного литературного творчества — «Лютер Блиссет» (1994–1999). В первый состав «Ву Минг» вошли Роберто Буи (Ву Минг 1), Джованна Каттабрига (Ву Минг 2), Лука Ди Мео (Ву Минг 3, вышел из группы в 2008 г.), Федерико Гульельми (Ву Минг 4) и Риккардо Педрини (Ву Минг 5). Ву Минг-писатель является одним из проектов «Объединения Ву Минг», которое стремится охватить разные виды деятельности в сфере искусства. Так, объединение

включает в себя панк-рок группу “Wu Ming Contingent”, блог “Giap”, творческую мастерскую “Wu Ming Lab” и другие проекты.

В зависимости от произношения, на мандаринском диалекте китайского языка «Ву Минг» может означать как «безымянный», так и «пять имен». Выбор подобного псевдонима позволяет говорить сразу о нескольких основополагающих установках группы. Авторы используют общий псевдоним, тем самым делая шаг в сторону «безымянности», отказа от индивидуального имени. Наконец, подобное самоименование отражает критическое отношение членов группы к тому статусу, которым обладает сегодня писатель как публичное лицо, а также к авторским правам и другим проблемам, с которыми сталкиваются те, кто занимается созданием текстов и книгоиздательством[2]. Все тексты, музыкальные сочинения, записи спектаклей и выступлений членов коллектива находятся в открытом доступе на сайте объединения. Члены объединения публикуют произведения как под коллективным псевдонимом (“Asce di Guerra”, 2000; “54”, 2002; “Invisibile ovunque”, 2015), так и под индивидуальным (“Havana Glam” Wu Ming 5, 2001; “New Thing” Wu Ming 1, 2004; и т. д.).

Идеологом и теоретиком группы является Ву Минг 1. Он сопоставляет проект «Ву Минг» с музыкальной группой, отмечая, что в группе возможны сольные партии, однако ее сила в том, что все музыканты играют сообща единое произведение: «Каждый член “Ву Минг” имеет свой “багаж” и свой собственный, хорошо узнаваемый голос» [17, с. 2][3].

Проблема авторского голоса является одной из ключевых как в теоретических работах группы, так и в художественных произведениях ее членов. В одном из многочисленных интервью Ву Минг 1 акцентирует внимание на том, что предпочитает голос писателя его лицу: «Как только писатель становится известен и приобретает вес, его лицо отчуждается от него <...> и начинает действовать самостоятельно, появляясь везде, где только можно, зачастую даже там, где это неуместно. Фотография есть свидетельство моего неприсутствия, это знамя одиночества, признак дистанции. Фотография запечатлевает одну единственную секунду моей

2 Кроме того, это отсылка к китайскому диссидентскому движению и цитате из даосского философского трактата «Дао Дэ Цзин» [18, с. 2].

3 Здесь и далее перевод наш. — *Т.Б.*

жизни и увековечивает ее, отвергая те изменения, что со мной происходят, мою возможность стать кем-то иным. Я становлюсь “*персонажем*”, <...> инструментом для умножения различных штампов. В отличие от моего лица, мой голос сохраняет мою особую интонацию, мою нечеткую дикцию, передает все оттенки моей речи, ее ритм, паузы, колебания. Он свидетельствует о том, что я есть даже тогда, когда меня нет, он сближает меня с людьми и не отрицает происходящих во мне изменений, потому что он не статичен: он движется, дрожит, течет, трепещет даже тогда, когда, вроде бы, неподвижен» [14].

Авторы отказываются от визуального, а именно от запечатления собственного облика в фотографии или от публичных выступлений, считая, что тексты — единственная возможная передача их опыта и позиции. Тексты должны восприниматься читателем «напрямую», без визуальных фильтров, кроме того, не подкрепленный визуально текст требует от автора большей ответственности. По мысли Ву Минга 1, говоря от собственного лица со сцены или с экрана, писатель создает «фоновый шум», уводящий читателя от культурной работы и мешающий воспринимать произведение в чистом виде. Если автор «вклинивается» между читателем и произведением, вся текстовая конструкция рискует рухнуть, а автор — потерять репутацию и достоинство в глазах читателя.

«Ву Минг» является успешным литературным проектом, однако выступление Ву Минга 1 в качестве теоретика и его попытка осмыслить происходящее в современной итальянской литературе вызвало неоднозначную реакцию среди литературоведческого и писательского сообщества.

Первый вариант будущего меморандума, по признанию автора, не носил характера манифеста, он лишь явился попыткой отразить результаты многочисленных дискуссий Ву Минга 1 с товарищами по группе и писательскому цеху о проблемах современного итальянского нарратива. Уже в первой версии текста Ву Минг 1 претендовал на роль создателя инновационной литературной теории. Он заявил о том, что итальянская литература последних лет представляет собой нечто необычное, что в произведениях многих значимых современных авторов можно найти общие черты, говорящие о новой эпохе в итальянском нарративе — появлении НИЭ. Автор предлагает говорить об эпосе, поскольку содержание большинства произведений,

которые составляют основной корпус новейшей итальянской литературы, касается истории, мифологии или героики[4].

В меморандуме провозглашается исключительная важность произведений исторического характера, их «всеохватность» и высокая общественная значимость. По мысли Д. Симонетти, в этом заявлении можно проследить идеологическое несогласие Ву Минга 1 с той трактовкой неоисторического романа, которую предложил У. Эко в «Имени розы» [12, с. 112].

Действительно, неприятие к Эко и к постмодернизму в целом отчетливо прослеживается в тексте меморандума. Эко, отказывающийся от «этического обязательства» по отношению к акту письма, чуждающийся «глубокой веры в целительную силу текста» и не испытывающий «озабоченности относительно будущего», обвиняется в цинизме и слишком явственной приверженности литературной игре в ущерб «общественной значимости» произведения, а его роман именуется «пленительной многоуровневой пародией на то, как надо писать исторический роман» [15, с. 108–109]. Изысканный постмодернизм Эко и его склонность иронизировать над историей больше не привлекают, напротив, исторический роман начинает восприниматься как серьезный эпический жанр, «и даже слишком серьезный» [12, с. 112].

Многие современные итальянские писатели действительно стремятся дистанцироваться от постмодернизма. Так, например, Антонио Скурати, избрав исторические сюжеты для романов «Глухой шум битвы» (Il rumore sordo della battaglia, 2002) и «Романтичная история» (Una storia romantica, 2008), считает своим долгом уточнить, что не ставит целью литературную игру (хотя и ведет ее, расставляя там и тут отсылки к текстам XIX и начала XX вв.). В «Глухом шуме битвы» автор говорит о том, что лишь исторический роман может спасти литературу как искусство повествования

4 По мысли Ву Минга 1, в произведениях НИЭ показаны поворотные моменты итальянской или мировой истории, осмысляется героизм отдельной личности или группы лиц. Например, главным героем трилогии «Маг» В. Эванджелисти становится Мишель Де Нотрдам (Magus. Il romanzo di Nostradamus, 1999); протагонист романа Д. Дженны — Гитлер (Hitler, 2008), в центре романа А. Пенакки — фигура Муссолини (Canale Mussolini, 2010), авторы группы «Ву Минг» пишут о крестьянской войне XVI в. (Q, 1999), колонизации Америки (Asce di guerra, 2000), турецком вторжении на Кипр (Altaj, 2009), Первой мировой войне (L'invisibile ovunque, 2015) и т. д.

[11, с. 395]. В послесловии же к «Романтичной истории» он подчеркивает «спасительную ценность» нового исторического романа [10, с. 546–547]. Более того, Скурати утверждает, что любой современный роман является историческим по сути своей, поскольку оказывается актом противостояния культуре масс-медиа, той поп-культуре, что стремится поглотить литературу и «уничтожить всех нас» [10, с. 562].

По мнению Ву Минга 1, НИЭ характерен именно для Италии. Значение Италии для НИЭ обусловлено политическими особенностями страны: Италия была колыбелью фашизма и театром действий высадки союзников в Европе, и в то же время в ней действовала самая большая коммунистическая партия Запада и сильнейшее рабочее движение. После падения Берлинской стены все партии власти в Италии распались, высвободив много энергии, не только политической, но и литературной (не случайно именно тексты 1990-х гг. Ву Минг 1 считает предвестниками НИЭ).

Рассмотрим теорию Ву Минга 1 подробнее, обозначив основные позиции меморандума. За отправную точку возникновения НИЭ автором берутся акция протеста во время проведения саммита «Большой восьмерки» в Генуе (июль 2001), а также теракты 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке. Эти события акцентируются как ключевые «поворотные моменты», обозначившие перемены в восприятии отношений между литературой и обществом.

Ву Минг 1 разбирает произведения современных итальянских писателей, таких, как Роберто Савиано, Джузеппе Дженна, Антонио Скурати, собственное творчество членов группы «Ву Минг» и др., предлагая отказаться от жанрового определения данных текстов. Он заменяет «роман» на «неопределенный нарративный объект», каковым, по мысли писателя, должно сегодня считаться крупное прозаическое произведение. Ву Минг 1 поясняет, что современной литературе уже не свойственно придерживаться какого-либо жанра. Напротив, писатель задействует для своей «истории» любой материал и потому произведение может представлять собой журналистское расследование, документ, дневник, псевдоавтобиографию и т. д. Помимо этого, текст вбирает в себя и внелитературные составляющие, такие, как комикс, видеоигра, музыка и др.

По мысли Ву Минга 1, можно выделить несколько характеристик НИЭ. Каждая из них, рассматриваемая в отдельности, не может являться доказательством разрыва современных авторов с предшествующей лите-

ратурной традицией, однако соприсутствие нескольких характеристик в одном произведении и большое количество текстов, в которых они наблюдаются, говорит о том, что можно провозгласить рождение новой литературной эпохи — эпохи НИЭ.

Одной из важнейших характеристик НИЭ является *острое чувство ответственности* авторов произведений перед читателем и перед самим текстом. Об ощущении данной ответственности свидетельствуют не только сами тексты, но и тот факт, что многие современные итальянские писатели (в том числе и сам Ву Минг 1) считают своим долгом отвечать на все критические отзывы на свои произведения как в прессе и на профессиональных мероприятиях, так и в личной переписке с читателями: «В группе "Ву Минг" каждый автор должен быть готов к жесткому столкновению, должен быть готов ответить за свое или наше совместное творчество, должен быть готов к критике и обвинениям <...>, ибо это — часть нашей миссии» [18, с. 3].

Еще одной важной характеристикой оказывается *метатекстуальная составляющая* произведения и возникающая с ее помощью *связь писателя с читателем.* В произведениях НИЭ автор не только не скрывает процесс создания литературного произведения, но и обсуждает его с читателем, обнажая перед ним авторскую стратегию и делая читателя активным участником процесса письма. Автор меморандума верит в «майевтическую силу письма»[5], а потому устанавливают с читателем максимально тесную связь, так что возникает даже «телепатическая волна». В меморандуме провозглашается, что в эпоху новых технологий Интернет должен восприниматься создателями текстов как средство, подарившее писателю возможность «слиться в объятии с читателем» и сделать литературу всеобщим достоянием. По мысли Ву Минга 1, любой текст, размещенный в пространстве Интернета, может отныне претендовать на звание литературного произведения [15, с. 108–109].

В текстах НИЭ должна осмысляться *история или роль отдельной личности в истории.* Вот почему сюжеты текстов НИЭ базируются на архивных разысканиях или на собственном опыте автора. Стремление авторов прибегнуть к документальным источникам, таким, как архивы, дневники, а также к метанарративным вкраплениям в текст, приводит к тому, что пи-

5 Майевтика — один из методов Сократа, позволяющий извлекать скрытое в каждом человеке знание с помощью наводящих вопросов (Платон «Теэтет»).

сатель выбирает форму первого лица и все чаще обращается к роману-автофикшн (произведение, в котором автор сознательно смешивает факты собственной биографии с вымышленными событиями). Тем самым эффект правдоподобия достигается сразу несколькими способами и как бы «накапливается». В некоторых случаях это приводит к появлению действительно знаковых произведений (Антонио Мореско «Письма никому», 1997, 2008; Вальтер Сити «Слишком много рая», 2006), но чаще результатом подобного эксперимента действительно оказывается «неопределенный нарративный объект».

«Накопительный эффект правдоподобия» Ву Минг 1 выделяет как одну из черт неопределенного нарративного объекта. Не случайно краеугольным камнем НИЭ выбирается «Гоморра» Роберто Савиано (2006). Этот действительно культовый текст новейшей итальянской литературы написан журналистом и представляет собой разоблачительный репортаж о неаполитанской каморре. Роман был продан в Италии тиражом более 2 млн экземпляров, а продажи в мире превысили 10 млн[6]. Такая популярность Савиано отразилась и на стилистике, и на сюжетике современной итальянской литературы, хотя и до публикации «Гоморры» репортаж, поданный как роман, постепенно вытеснял прочие жанры. Так, например, в «Топоре войны» авторства Виталиано Равальи и «Ву Минг» (Asce di Guerra, 2005) жизнь вымышленного персонажа Виталиано Равальи оказывается вплетена в реальную историю, которая разворачивается на фоне военных действий на территории Индокитая и подана в форме репортажа с места военных действий. Таким образом, текст являет собой и автофикшн, и репортаж, а протагонист представлен свидетелем и участником происходящих событий.

Тексты НИЭ размышляют как над историей личности (как правило, самого автора), так и над историей Италии глазами одной семьи (Х. Янечек) или определенной социальной группы (Э. Н ези, Н. Ладжойя). По мнению автора «Меморандума», многие писатели обращаются к истории своей семьи и собственному «я» в попытках представить сегодняшнюю жизнь изнутри современного сознания и посредством подобной рефлексии прожить историческую травму, которая все еще не оставляет итальянскую нацию. Именно поэтому так важно обращаться к историческому роману, даже если

6 По данным газеты "La Nazione" от 14.06.2010 г. URL: https://www.lanazione.it/viareggio/cronaca/2010/06/14/345022-pietrasanta_saviano.shtml (дата обращения: 18.05.2020).

представленная в нем история выдуманная (Энрико Брицци «Наша война», 2009; «Лоренцо Пеллегрини и женщины», 2012).

Авторы НИЭ включают в свои произведения *любой материал, подходящий для рассказываемой истории.* Это могут быть чужие тексты (статьи из газет, стихи, личные письма, архивные справки, дневниковые записи, ссылки на музыкальные произведения, телепрограммы, комиксы), а также явные или скрытые цитаты из «инородных» текстов (фильмов, песен, комиксов и др.). В ряде случаев писатели даже сопровождают свои тексты видеоматериалами. Например, Джузеппе Дженна загружает на Youtube четыре буктрейлера к роману «Италия De Profindis» (2008), а Эдоардо Нези в романе «История моего народа» (2013), описывая становление главного героя, воспроизводит сцены из нескольких кинофильмов.

Произведениям НИЭ свойственна *общая стилистика.* По утверждению Ву Минга 1, кажущаяся простота текстов новейшей итальянской литературы обманчива: писатели очень тщательно подбирают слова, создавая в уме читателя готовый образ, однако тонкая работа над языком становится очевидной лишь при тщательном стилистическом анализе произведения. Теоретик отмечает, что авторы НИЭ работают с многозначностью слова, точнее, задействуют все смыслы слова одновременно, порождая тем самым и многозначность прочтения произведения.

Многие произведения НИЭ проводят параллели между опытом прошлого и сегодняшним днем, обращаясь к *аллегории.* Время, в котором течет повествование произведения, как правило, прошедшее, однако оно обращено в настоящее читателя, который, прочитывая текст, каждый раз воссоздает его заново, вчитывая в опыт автора и героя свой собственный.

Наконец, авторы НИЭ вновь обращаются к *реализму,* однако это уже не тот реализм, что был свойственен литературе Италии второй половины XX в. В понимании «Ву Минг» реализм — это попытка представить мир наиболее объективно, отказаться от наследия постмодернизма. При этом писатель должен работать с теми понятиями и смыслами, которые разделяются его гипотетическими читателями. Отметим также, что реализм НИЭ отказывается от описания предмета или героя со стороны: писатель теперь выступает одновременно и предметом, и художником, описывая предметный мир и внутренний мир героя не извне, а изнутри. Именно поэтому предпочтение отдается роману-автофикшн (Д. Дженна «Медиум», «Италия

De Produndis»; В. Сити «Школа обнаженной натуры», «Слишком много рая»; Э. Нези «Золотой век», Ф. Пиколло «Желание быть как все» и т. д.).

Не стоит упускать из виду, что теория НИЭ теснейшим образом связана со спором о реализме в новейшей итальянской литературе, развернувшимся на страницах издания «Аллегория» в 2008 г. (№ 57). Авторы статей задавались вопросом, способна ли литература отображать реальность и в какой форме она могла бы это делать, а также выдвигали заявления об окончании эпохи постмодернизма[7]. Таким образом, меморандум о НИЭ явился своего рода ответом на поднимаемые литературоведами и критиками вопросы о будущем итальянской литературы. Ву Минг 1 заявлял, что возвращение к реальности в литературе возможно лишь посредством неоисторического повествования и трансляции в текст личного опыта автора или свидетельств прошлого, почерпнутых им в архивных документах.

Обратим внимание на то, что многие действующие итальянские писатели в той или иной форме обращались к жанру исторического романа уже в конце 1990-х — начале 2000-х гг. (Хелена Янечек «Уроки тьмы», 1997; Антонио Скурати «Глухой шум битвы», 2002; Тициано Скарпа «Камикадзе Запада», 2003). Произведения упомянутых авторов именовались в меморандуме образцами НИЭ (наряду с текстами Д. Дженны, В. Эванджелисти, Виталиано Равальей, и др.). Аргументацией в пользу причисления целого ряда писателей к авторам НИЭ послужил тот факт, что многие из них придерживаются убеждения о высоком назначении исторического романа. «Неоисторический роман является прогрессивной и позитивной литературной формой» [12, с. 112], которая позволяет не только провести параллели между прошлым и настоящим, но и предложить критический анализ ряда событий, отрефлексировать прошлое, и это «особенно важно для Италии, как страны с богатой историей и богатой историями» [15, с. 16].

В последние годы тяга современных писателей к неоисторизму не угасла, скорее наоборот. Приведем в пример лишь некоторые тексты: Джузеппе Дженна «Гитлер» (2008), Тициано Скарпа «Стабат Матер» (2008), Энрико Брицци «Наша война» (2010), Антонио Пенакки «Канал Муссолини» (2010), Хелена Янечек «Девушка с Лейкой» (2017), Антонио Скурати «М» (2018) и т. д. Некоторые из этих произведений стали лауретами пре-

7 См.: https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57 (дата обращения: 18.05.2020).

стижной премии «Стрега» Скарпа (2009), Пенакки (2010), Янечек (2018), Скурати (2019), что говорит об их востребованности со стороны критики и читателей.

После публикации меморандума появились многочисленные отзывы в прессе и на просторах Интернета, как положительные, так и отрицательные, которые способствовали дальнейшему развитию теоретической мысли Ву Минга 1. Так, в 2009 г., через год после выхода меморандума, автор анализирует статьи, критикующие его теорию.

Речь о текстах Риккардо Киабердже «Ву Минг, осторожно, не обожгись» [4], Филиппо Ла Порта «Какой там новый итальянский эпос, это просто гламурная самореклама» [7], статье Эмануэле Треви «Ву Минг долго не протянет» [13] и статье Фабрицио Рондолино «Ву Минг — литература ли это» [9]. Как уже видно по названиям, статьи носят полемический характер. Следует отметить, что они опубликованы в ведущих периодических изданиях общенационального значения, таких, как, например, “Corriere della Sera” и “Il sole 24 ore”. Основные претензии авторов статей сводятся к следующему:

1) Ву Минг 1 анализирует тексты, которые вряд ли станут классикой итальянской литературы, предпочитая «модные» и провокационные тексты, и ориентируется на вкус массового читателя;

2) приводя в пример тексты группы «Ву Минг» в теоретической работе, автор способствует продвижению собственного творчества, и потому его теория не может считаться серьезным литературоведческим анализом, ибо направлена на саморекламу;

3) автор не считается с авторитетом критика, отказывается от него, сам выступая критиком и исследователем собственных текстов;

4) автор прибегает к английскому языку для определения итальянских текстов, пользуется терминами из других, нелитературных областей, таких, как физика, механика, естествознание. Подобный наукоцентризм отсылает к футуристической программе, тем самым его меморандум превращается в футуристический манифест.

Наконец, некоторые критики обвиняют автора теории НИЭ в юношеском максимализме, отсутствии опыта, несмотря на то что на момент написания данного текста Роберто Буи было почти сорок лет.

Отметим не случайное сопоставление «Ву Минг» с футуристами. «Ву Минг» роднит с футуристами не только язык меморандума, но и стремление группы охватить разные виды искусства, а также установка на разрыв с традицией и устремление в будущее. Ву Минг 1 неоднократно подчеркивает, что современный писатель испытывает озабоченность будущим как никто другой. Анализируя прошлое, он становится способен «напрячь взгляд и прозреть будущее сквозь время» [15, с. 109]. Кроме того, Ву Минг 1 объявляет идеологическую борьбу постмодернизму, отказываясь от наследия Эко и объявляя себя «отцом», а не «сыном» [17].

Ву Минг 1 подробно анализирует все претензии критиков в статье: "New Italian Epic: Reazioni de panza" [16]. Эта и последующие публикации проясняют писательскую позицию группы и теоретические постулаты, представленные в меморандуме.

Прежде всего, Ву Минг 1 подчеркивает свое внимание к тексту, а не к его автору, тем самым опровергая обвинения Рондолино в том, что в НИЭ включены лишь самые популярные и продаваемые писатели. Настаивая на том, что писатель и литературный критик не должны быть изолированы от других, негуманитарных областей науки, теоретик отмечает, что меморандум не является манифестом и не ставит целью свершение литературоведческой революции.

Тем не менее появление меморандума вызвало беспокойство и неодобрение в литературоведческой среде: «Почему разговор о НИЭ вызывает столько негатива? Отчего сравнительный анализ нескольких текстов переживается критикой как угроза?» — задается вопросом автор, и сам же отвечает: «Потому что смерть старого и рождение нового всегда воспринимается болезненно, и смена литературной эпохи — не исключение» [16, с. 2].

В последующие три года революцию, свершившуюся, согласно «Ву Минг», на поле итальянской литературы, признали многие, кто прежде от нее открещивался. Кроме того, нельзя игнорировать тот факт, что дискуссия о литературных произведениях по большей части переместилась в Интернет, а потому традиционную литературную критику сменили молодые писатели-блогеры, среди которых Ву Минг 1 оказался одним из первых.

В 2000-е гг. в итальянском Интернете создается немало платформ, где обсуждается литературная жизнь, и именно там, а не на страницах печатных изданий, формируется литературная среда и литературная критика.

Среди таких можно назвать, прежде всего, “Carmilla online” под редакцией писателя Валерио Эванджелисти; “Nazione Indiana” (проект культурной ассоциации Маута); “Le parole e le cose” (проект литературоведа Джанлуиджи Симонетти); “Letteratura e noi” литературоведа Романо Лупперини, а также электронные журналы “Allegoria” и “Between”. Именно в сети, на страницах блогов, появляются интервью с писателями, рецензии на произведения современной литературы, статьи, которые позднее оформляются в литературоведческие монографии [6; 12].

Подобно тому, как писатели сознательно выставляют напоказ процесс письма, литературоведческий анализ также оказывается неотъемлемой частью литературного быта, и взаимодействие автора, критика и читателя становится тесным, как никогда.

В 2011 г. на страницах “Carmilla online” Ву Минг 1 подводит первые итоги тенденций, которые он анонсировал в меморандуме: «Это — признание. Признание куда более важное, чем какая-то премия. <...> Это подтверждение. Подтверждение того факта, что в рассматриваемые нами годы (1993–2008) семена НИЭ дали всходы» [8].

Автор приводит данные по количеству скачиваний текста меморандума с сайта «Ву Минг», которые свидетельствуют о неугасающем интересе к НИЭ. Анализируя статьи, появившиеся в 2009–2011 гг., Ву Минг 1 не только предлагает исследователю полную библиографию по исследуемой нами теме, но и резюмирует основные выводы критиков и приводит краткое содержание статей. Подобное повышенное внимание к теме он объясняет чувством ответственности, а также желанием представить читателю полную картину поднятой проблемы.

Следующий подобный обзор критики Ву Минг 1 делает в 2015 г. В интервью Симоне Бриони, опубликованном на сайте ассоциации «Ву Минг» [3], автор называет новые знаковые тексты, причисленные им к НИЭ, утверждая, что предсказания недоброжелателей о скорой смерти НИЭ не оправдались.

Подводя итоги, нельзя не отметить, что изменения в современном обществе приводят к стремительному падению статуса писателя и роль литературы в жизни современного человека становится эпизодической. В поисках подхода к новому читателю, «испорченному поп-культурой»

и имеющего множество других способов проведения досуга, помимо чтения, писатели задействуют все возможные средства, чтобы сконструировать историю, которая бы отражала современность и в последующем представляла литературу. Меморандум фиксирует тот факт, что на место намеку, интертексту и изяществу постмодернистов в новейшей итальянской литературе приходят подробные описания, разъяснения и ссылки на документы. Нередко в погоне за реализмом авторы обращаются к стилистике журналистского очерка, тем самым отдаляясь от литературного языка и его традиционных приемов в пользу сухого изложения фактов. И хотя это, быть может, придает истории достоверности, в то же самое время возникает эффект раздробленности произведения, «растерянности и расколотости представленного “я” и окружающей его действительности» [12, с. 107].

Основной проблемой теории НИЭ становится тот факт, что Ву Минг 1 ставит под вопрос не только теорию жанров, но и понятие литературного произведения как такового, поскольку критерии «литературности» стираются (литература все больше и больше заимствует из внелитературных жанров), а произведением отныне может считаться любой текст, размещенный в интернете. Тем самым оправданность существования литературных институтов и иерархий ставится под сомнение, ведь чтобы найти читателя, автор больше не нуждается в посреднике в виде издательства, а писатель сам способствует тому, что литература еще больше теряет статусность.

Творческие установки и идеологическая позиция «Ву Минг» представляются критикам и литературоведам опасными и радикальными, ибо тем самым литература становится частью поп-культуры, отрывается от «корней», порывает с традицией. Текст оказывается лишь одним из средств передачи множества эстетических впечатлений, толчком для развертывания коммуникативного акта с читателем, эмоциональным предлогом или идеологическим оправданием, но перестает быть литературным произведением. Стилистика и язык произведения больше не являются его оценочными критериями[8]. Произведение, как таковое, теряет свою ценность и самостоятельность, оно становится одним из источников информации среди

8 Автор меморандума осторожно намекает, что лучше бы вообще отказаться от стилистической и языковой дифференциации и вводит понятие «общего стиля» (stile commune).

прочих равных и распадается на мелкие «истории», утратив целостность[9]. То, что делает произведение действительно литературным, растворяется среди прочих звеньев коммуникативной цепочки, представленной в интернет-пространстве «коллективного взаимодействия».

Идея Ву Минга 1 о НИЭ, претендующая на новизну, воспринимается многими итальянскими литературоведами как теоретически слабая, поскольку в ее основе лежит прежде всего бескомпромиссная идеологическая позиция по отношению к предшественникам [10, с. 53]. Однако невозможно отрицать, что «Ву Минг» выявляют те тенденции, которые развиваются в современном обществе по отношению к литературе, в том числе и в среде тех, кто сегодня называет себя писателями.

Список литературы

1 *Ямпольская А.Я.* Опыт перевода романа Паоло Джордано «Человеческое тело» // Романские языки и культуры: от античности до современности. VII Международная научная конференция. Сборник материалов. М.: МГУ, 2015. С. 307–316.

2 *Boscolo C.* Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic // Journal of Romance Studies. 2010. Vol. 10, No. 1. P. 19–35.

3 *Brioni S.* Postcolonialismo, subalternità e New Italian Epic // Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia, ed. by Valeria Dalplano, Lorenzo Mari, and Gabriele Proglio. Roma: Aracne, 2014. pp. 275–290.

4 *Chiaberge R.* Wu Ming, attenti a non prendere la scossa // Il Sole 24 ore, 3 febbraio 2009.

5 *Chimenti D., Coviello M., Zucconi F.* New (italian) media epic: riflessi di un dibattito. Available at: https://associazionelevel5.files.wordpress.com/2009/12/introduzione_naba.pdf (Accessed 23 October 2019).

6 *Donnarumma R.* Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Bologna: Il Mulino, 2014. 250 p.

7 *La Porta F.* Macché New Italian Epic, questo è solo glamour // Corriere della sera, 2009, 7 febbraio, p. 35. Available at: http://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html (Accessed 03 March 2020)

8 New Epic Bloc. Tre anni dopo il «memorandum» sul NIE (Primi aggionamenti 2011). Available at: https://carmillaonline.com/2011/01/12/new-epic-bloc-tre-anni-dopo-il/ (Accessed 23 October 2019).

9 Например, «Невидимый повсюду» (L'invisibile ovunque, 2015) — и не роман, и не сборник рассказов. Это четыре не связанные друг с другом истории, в которых «Ву Минг» предаются рефлексии на тему Первой мировой войны и судеб отдельных личностей на фоне истории.

9 *Rondolino F.* Wu Ming, se questa è letteratura. Una parodia dell'antipolitica applicata alla narrativa // La Stampa. 2009. 15 febbraio.
10 *Scurati A.* Una storia romantica. Milano: Bompiani, 2007. 557 p.
11 *Scurati A.* Il rumore sordo della battaglia. Milano: Bompiani, 2006. 396 p.
12 *Simonetti G.* La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea. Bologna: Il Mulino, 2018. 454 p.
13 *Trevi E.* Questo Wu Ming ha le gambe corte // Alias. 2009. 14 febbraio.
14 Wu Ming. The Perfect Storm, ovvero: l'intervista-monstre // Giap, N.10, ottava serie, 2007, 18 aprile. Available at: https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap10_VIIIa.htm#3 (Accessed 23 October 2019).
15 Wu Ming. New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro. Torino, Einaudi, 2009. XIII-208 p.
16 Wu Ming 1. New Italian Epic: Reazioni De Panza — 1a parte // Carmilla online. 2009, 18 febbraio. Available at: https://www.carmillaonline.com/2009/02/18/new-italian-epic-reazioni-de-p/ (Accessed 23 October 2019).
17 Wu Ming 1. New Italian Epic: We're going to have to be the parents. Available at: https://www.wumingfoundation.com/english/outtakes/NIE_have_to_be_the_parents.htm?fbclid=IwAR2AjRZVzhOo_KIk6R3t_h-YltXaCvo4ATZMxPnHnr6SlPss39n_CF2zgvY (Accessed 18 May 2020).
18 Wu Ming 1. Wu Ming / Tiziano Scarpa: Face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE // Il primo amore, 16 marzo 2009. Available at: https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf (Accessed 23 October 2019).

References

1 Iampol'skaia A.Ia. Opyt perevoda romana Paolo Dzhordano "Chelovecheskoe telo" [Translating Paolo Giordano's "The Human body"]. In: *Romanskie iazyki i kul'tury: ot antichnosti do sovremennosti. VII Mezhdunarodnaia languages and cultures nauchnaia konferentsiia. Sbornik materialov* [Romance languages and cultures: from the ancient to the contemporary world. The 7th International academic conference] Moscow, MSU Publ., 2015, pp. 307–316. (In Russ.)
2 Boscolo C. Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic. *Journal of Romance Studies*, Spring 2010, vol. 10, no 1, pp. 19–35. (In English)
3 Brioni S. Postcolonialismo, subalternità e New Italian Epic. Subalternità italiane. *Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*. Ed. by Valeria Dalplano, Lorenzo Mari, and Gabriele Proglio. Roma, Aracne, 2014, pp. 275–290. (In Italian)
4 Chiaberge R. Wu Ming, attenti a non prendere la scossa; *Il Sole 24 ore*, 3 febbraio 2009. (In Italian)

5 Chimenti D., Coviello M., Zucconi F. *New (italian) media epic: riflessi di un dibattito.* Available at: https://associazionelevel5.files.wordpress.com/2009/12/introduzione_naba.pdf (Accessed 23 October 2019). (In Italian)

6 Donnarumma R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, Il Mulino Publ., 2014. 250 p. (In Italian)

7 La Porta F. Macché New Italian Epic, questo è solo glamour. *Corriere della sera*, 7 febbraio 2009. (In Italian)

8 *New Epic Bloc. Tre anni dopo il "memorandum" sul NIE (Primi aggionamenti 2011).* Available at: https://www. carmillaonline.com/2011/01/12/new-epic-bloc-tre-anni-dopo-il/ (Accessed 23 October 2019). (In Italian)

9 Rondolino F. Wu Ming, se questa è letteratura. Una parodia dell'antipolitica applicata alla narrativa. *La Stampa*, 15 febbraio 2009. (In Italian)

10 Scurati A. *Una storia romantica*. Milano, Bompiani, 2007. 557 p. (In Italian)

11 Scurati A. *Il rumore sordo della battaglia*. Milano, Bompiani, 2006. 396 p. (In Italian)

12 Simonetti G. La *letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna, Il Mulino, 2018. 454 p. (In Italian)

13 Trevi E. Questo Wu Ming ha le gambe corte. *Alias*, 14 febbraio 2009. (In Italian)

14 Wu Ming. The Perfect Storm, ovvero: l'intervista-monstre; *Giap,* no. 10, ottava serie, 18 aprile 2007. Available at: https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap10_VIIIa.htm#3 (Accessed 23 October 2019). (In Italian)

15 *Wu Ming. New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino, Einaudi, 2009. XIII-209 p. (In Italian)

16 Wu Ming 1. New Italian Epic: Reazioni De Panza — 1a parte. *Carmilla online*, 18 febbraio 2009. Available at: https://www.carmillaonline.com/2009/02/18/new-italian-epic-reazioni-de-p/ (Accessed 23 October 2019). (In Italian)

17 *Wu Ming 1. New Italian Epic: We're going to have to be the parents.* Available at: https://www.wumingfoundation.com/english/outtakes/NIE_have_to_be_the_parents.htm?fbclid=IwAR2AjRZVzhOo_KIk6R3t_h-YltXaCvo4ATZMxPnHnr6SlPss39n_CF2zgvY (Accessed 18 May 2020). (In Italian)

18 Wu Ming 1. Wu Ming, Tiziano Scarpa: Face off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE. *Il primo amore*, 16 marzo 2009. Available at: https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf (Accessed 23 October 2019). (In Italian)

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

О ПРАГМАТИКЕ ЖАНРА И ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКОМ РЕСУРСЕ «ЛИТЕРАТУРНЫХ» ВОСПОМИНАНИЙ О ПОЗДНЕМ ГОГОЛЕ

© 2020 г. Е.Г. Падерина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 декабря 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-222-245

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 20-012-00139а

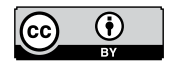
Аннотация: В статье рассматривается известный по мемуарам эпизод гоголевской биографии. Он засвидетельствован в четырех мемуарных текстах — И.И. Панаева, А.Я. Панаевой, П.В. Анненкова и Н.А. Некрасова. Речь идет об одной и той же вроде бы встрече Гоголя с «молодыми литераторами» в конце 1840-х гг. в Петербурге. Но событие описано по-разному и во всех случаях с явными ошибками в датах и в других сведениях. Автор статьи подробно рассматривает источниковедческий ресурс конкретного мемуарного эпизода и приходит к следующему выводу: комплекс сведений о гоголевской встрече с «литературной молодежью» конца 1840-х гг. многое сообщает о характере восприятия младшими (по возрасту и одаренности) современниками личности Гоголя, а также о типологии и эволюции мемуарных жанров второй половины XIX в. Но надежность биографических данных о Гоголе слишком мала. Совокупный объем сведений указывает на вероятность самой встречи, но ставит под сомнение практически все подробности этого события. Названные мемуаристами участники (Гончаров, Григорович, Дружинин и др.) об этой важной встрече промолчали, и доступные современному гоголеведению данные не позволяют что-либо подтвердить и извлечь для научной биографии Гоголя без оговорок о гипотетичности.

Ключевые слова: поздний Гоголь, биография, мемуары, И.И. Панаев, А.Я. Панаева, Н.А. Некрасов**.**

Информация об авторе: Екатерина Геннадьевна Падерина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8970-7269

E-mail: kbogan@yandex.ru

Для цитирования: *Падерина Е.Г.* О прагматике жанра и источниковедческом ресурсе «литературных» воспоминаний о позднем Гоголе // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 222–245. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-222-245



ON THE PRAGMATICS OF THE GENRE AND THE SOURCE OF THE "LITERARY" MEMORIES ABOUT LATE GOGOL

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: December 17, 2019
Date of publication: *December 25, 2020*

Acknowledgements: This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) grant No. 20-012-00139a.

Abstract: This essay examines an episode of Nikolay Gogol's biography described in four memoir texts — by I.I. Panayev, A.YA. Panaeva, P.V. Annenkov, and N.A. Nekrasov. All the four texts tell the story of Gogol meeting "young writers" in St. Petersburg in the late 1840s. As it often happens in memoirs, the authors describe the same event differently. The author of this article thoroughly examines the sources of this particular episode and comes to the following conclusion. The memoirs of Gogol`s meeting with the "young writers" in the late 1840s tells us a lot about how Gogol's personality was perceived by his younger and less famous contemporaries. It also sheds light on the typology and evolution of memoir genres in the second half of the 19th century. Yet the reliability of biographical data about Gogol is insufficient. The total amount of information indicates the probability that the meeting took place but gives a reason to doubt almost all the details of this event. The participants named by the authors of the memoirs (Goncharov, Grigorovich, Druzhinin, etc.) kept silent about this important meeting while the data available to modern Gogol scholars points at the hypothetical character of the mentioned episode.

Keywords: late Gogol, biography, memoirs, I. Panaev, A. Panaeva, N. Nekrasov

Information about the author: Ekaterina G. Paderina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8970-7269

E-mail: kbogan@yandex.ru

For citation: Paderina E.G. On the Pragmatics of the Genre and the Source of the "Literary" Memories about Late Gogol. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 222–245. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-222-245

Мемуары — важный для писательской биографии вид источников, но, как известно, — с условной фактической надежностью. А это остается основным критерием оценки источниковедческого ресурса, хотя достоверность как качество сообщенного может относиться к разным уровням, компонентам и сегментам воспоминания — в зависимости от исследовательских задач и мемуарного жанра. Понятно, что извлечение из мемуарного моря всего, что относится к одному писателю, расширяет возможности: в комплексе учитываемых факторов в таком случае увеличивается роль жанровой специфики и эволюции, мифопорождающих тенденций исторического периода, прагматических аспектов извлечения из памяти подробностей о прошлом и адресации результатов, фактора редактирования (автором, наследником-публикатором, потомком-текстологом и т. п.), а также влияния опубликованного писательского наследия и мемуарного корпуса на работу со своей памятью следующих вспоминателей[1]. При этом многое зависит от времени и личности писателя, чья биография составляет фокус взаимодействия мемуарного поля с исследовательским.

Гоголь в мемуаристике — лицо во многих отношениях особое. Первым из наших классиков он был при жизни и признан гением, и с этого пьедестала низведен, первым разомкнул свою писательскую биографию для широкого читателя и допустил в свою внутреннюю жизнь всех и вся, но — только за пределами живого общения, где не всегда был открыт и для друзей[2], а для сторонних — совершенно замкнут. В итоге все те, кто был с

1 См. обзор проблематики: [12, с. 8–27].

2 Ср.: «Даже с друзьями своими он не был вполне или, лучше сказать, всегда откровенен. Он не любил говорить ни о своем нравственном настроении, ни о своих житейских обсто-

ним знаком, по его смерти оказались, надо сказать, в очень непростом положении. Друзья ощущали особую ответственность и перед современниками, жаждущими всякого сообщения об ушедшем гении, чья смерть осиротила отечественную литературу, и перед потомками, которым предстояло разобраться в сложных и запутанных хитросплетениях гоголевского характера и его судьбы, и перед самим Гоголем, разумеется, — перед памятью о друге (и, например, С.Т. Аксаков и А.О. Смирнова не торопились обнародовать свои мемуары о Гоголе[3], хотя сбережением всего памятного занялись сразу). Знакомые же, приятели и однократно встретившие его в жизни люди испытывали естественную потребность засвидетельствовать свою причастность к биографии великого человека, что приводит, как писал Ю.М. Лотман, «к рождению в ряде случаев мифологических, анекдотических и пр. псевдобиографий <…>, рождает сплетни и спрос на мемуарную литературу» [13, с. 109]. Так оценивали ситуацию и гоголевские современники: «Еще ни один русский писатель <…> никогда не возбуждал о себе столько противоречащих суждений и толков при жизни и после смерти; еще никогда ни об одном русском писателе не собирали с таким усердием самых мелочных, микроскопических фактов; еще никогда ни один из русских писателей не возбуждал такого жаркого энтузиазма; еще ни одним литературным именем не спекулировали так, как именем Гоголя»[4].

Разумеется, отбор мемуарных, эпистолярных и дневниковых (в разном сочетании) сообщений и суждений о Гоголе — человеке и писателе — отсеивал сомнительные данные, не подтвержденные сегменты отбрасывались или особо оговаривалась степень уверенности в них, и в большинстве своем соответствующие издания очищены в этом плане. Последний «систематический свод», составленный И.А. Виноградовым (2011–2013), содержит все что ни есть, как кажется, сообщения о Гоголе, упоминания и суждения о нем. И это позволяет ожидать в перспективе системно-аналитического ис-

ятельствах, ни о том, что он пишет, ни о своих делах семейных». См.: <*Аксаков С.Т.*> *С.А.* Письмо к друзьям Гоголя // Московские Ведомости. 1852. № 32. 13 марта. С. 328.

3 С.Т. Аксаков писал через год после смерти Гоголя, что его биографию нельзя «скоро напечатать по свежести отношений покойного к живым людям, но даже и нельзя беспристрастно написать», что она «заключает в себе особенную, исключительную трудность, может быть единственную в своем роде». См.: <*Аксаков С.Т.*> *С.А–в.* Несколько слов о биографии Гоголя // Московские Ведомости. 1853. № 35. 21 марта. С. 360.

4 <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 6. Отд. «Смесь». С. 254.

следования всех мемуаров о Гоголе, выявления разных тенденций (от исторических до конкретно-субъективных), установления типологических, а то и генетических связей, описания проблем изучения этого типа источников гоголеведением и т. п.[5]

Но пока, в отсутствии системного исследования такого рода, обойтись без изучения прагматического аспекта каждого мемуарного источника мы не можем.

Заинтересовавшие нас сообщения о встрече Гоголя с «молодыми литераторами» в конце 1840-х гг. в Петербурге относятся к сомнительным, однако используемым и потому требующим разбирательства источникам. Событие засвидетельствовано в четырех мемуарных текстах: три записаны авторами — И.И. Панаевым, А.Я. Головачевой-Панаевой и П.В. Анненковым, а один, Н.А. Некрасова, известен в изложении А.А. Суворина. Речь идет об одной и той же вроде бы встрече, но, как это часто бывает в мемуаристике, описана она по-разному и приурочена к разным годам, и не просто к разным, а к тем, когда Гоголь вовсе не мог в ней участвовать. У Панаевой это 1847 г.[6], у Анненкова — 1849 г.[7], у Панаева — 1849 или 1850 г. («года два или три после смерти Белинского»[8]), а Гоголь был в Петербурге только осенью 1848 г. Эти «ошибки памяти» давно исправлены комментаторами, но датами не исчерпываются неувязки своеобразного крыловского «квартета», одна из партий которого — И.И. Панаева — известна в разных печатных редакциях.

Некрасов и Головачева-Панаева, например, запомнили, что на встрече был и Белинский, хотя он умер за несколько месяцев до приезда Гоголя в Петербург. Естественно, исправлена и эта аберрация памяти, но у Панаевой, в частности, есть и другие, да и в целом то, что ей «вспомнилось» о встрече, вообще не могло произойти. Гоголь «всплыл» в ее памяти посреди описания впечатлений от встреч с Белинским, поэтому и событие она приурочила к 1847 г., когда критик был жив, и даже описала, как и из чего «на другой день»

5 Ср. плодотворный опыт в пушкинистике: [12].

6 Воспоминания А.Я. Головачевой (Панаевой). Гл. VIII // Исторический вестник. 1889. Т. 36. № 4. С. 54.

7 Последняя встреча с Гоголем (Из воспоминаний П.В. Анненкова о Москве осенью 1851 года) // П.В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835–1885 годов. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1892. С. 515.

8 *Панаев И.И.* Воспоминание о Белинском // Современник. 1860. Т. 79. № 1. С. 365.

после встречи в петербургском доме Панаева родилось знаменитое письмо Белинского к Гоголю[9], прочитанное как будто бы сначала хозяину дома, а после переданное Гоголю «частным образом»[10]. Такую степень «забывчивости» в датах и фактах, тут же замеченную и опровергнутую в печати В.И. Шенроком[11], не может объяснить и большая временная дистанция (мемуары написаны в конце 1880-х гг.). Сплетнический характер ее воспоминаний известен[12], К.И. Чуковский считал, что «вульгаризация» в стиле и тоне не отменяет верного отражения эпохи, но и он назвал «ошибкой чудовищной»[13] эпизод, в котором мемуаристка заставила встретиться в петербургском доме Панаева в 1847 г. — Гоголя, бывшего тогда в паломнической поездке на Святую Землю, и Белинского, лечившегося в Саксонии. Если бы она заботилась о достоверности, то с легкостью могла бы скорректировать свою «память» о встрече, заглянув в биографию того или другого, но задачи она решала другие[14], и мемуарный жанр был для нее востребованной читателем литературной формой.

К чему мы, однако, подробно о Панаевой-мемуаристке? Зачем, кажется, ломать давно сломанные стулья? Ясно, что этот источник не имеет отношения к позднему Гоголю (и даже более того — к восприятию его в той литературной среде, с которой беллетристка была связана) и не сообщает *ничего* о вероятной встрече. Далеко не все биографы и комментаторы минувшего времени, надо сказать, посчитали достойным упоминания и саму вероятную встречу, ну и никто по ее поводу не стал всерьез обсуждать мемуарную беллетристику Панаевой[15]. Ю.В. Манн в новейшей биографии

9 Ср. устное «пламенное» высказывание Белинского в качестве прототекста знаменитого «письма»: «Не хотел выслушать правды — убежал!.. еще лучше. Я в письме изложу ему все!.. Нет, с Гоголем что-то творится... И что за тон он принял на себя, точно директор департамента, которому представляют его подчиненных чиновников... Зачем приезжал?». См.: Воспоминания А.Я. Головачевой (Панаевой). Гл. VIII. С. 54.

10 Воспоминания А.Я. Головачевой (Панаевой). Гл. VIII. С. 55.

11 В одном из следующих номеров журнала В.И. Шенрок написал: «Это сообщение решительно противоречит тем несомненным фактам, которые нам известны, по крайней мере, до сих пор», и привел эти факты, опровергающие буквально каждое слово мемуаристки. См.: *Шенрок В.* К воспоминаниям А.Я. Головачевой // Исторический Вестник. 1889. Т. 36. № 5. Отд. «Заметки и поправки». С. 477, 478.

12 *Чуковский К.* Панаева // *Чуковский К.* Некрасов: Статьи и материалы. Л.: Кубуч, 1926. С. 102.

13 Там же.

14 «Зато книга читается, как бульварный роман <...>. Все в ней живописно, драматично, эффектно». См.: *Чуковский К.* Панаева... С. 102.

15 О встрече не упомянул В.И. Шенрок в «Материалах к биографии Н.В. Гоголя» (1896),

Гоголя справедливо называет это сообщение Панаевой о Гоголе и Белинском — «совершенно фантастичным» [14, с. 151] и тоже исключает из обсуждаемых версий.

Исключили бы и мы, но другой современный научный источник не позволяет нам обойти ее вниманием. Дело в том, что автор новейшей «Летописи жизни и творчества Н.В. Гоголя» (далее — ЛЖТ), приводит версию Панаевой почти полностью (отрезана только «развязка» новеллы — устная реплика Белинского и сообщение о чтении им своего пламенного письма хозяину дома, т. е. Панаеву [5, с. 173][16]), приводит — наряду с другими тремя сообщениями о встрече в привязке к точной дате (как и требует этот тип научного издания) — «25 сентября или 2 октября 1848 г.» [5, с. 169]. Конечно, исправлена «ошибка» Панаевой в дате, хотя оставлено без комментариев противоречие в месте встречи (дом бывшего мужа), сделавшее ее «свидетельницей». Но хоть бы место действия и было исправлено комментатором, не теряет остроты вопрос: что, собственно, сообщает (или что подтверждает) цитируемый в ЛЖТ фрагмент воспоминаний Панаевой — о «жизни и творчестве» Гоголя и непосредственно о его пребывании в Петербурге в 1848 г.? Почему (задаемся мы вторым, тоже риторическим, вопросом) автор-составитель совершенно доверяет знаменитой своей «плохой памятью» мемуаристке и даже включил в описание «факта» жизни Гоголя упомянутых только ею В.П. Боткина и А.И. Кронеберга в число молодых литераторов, «за час до прибытия Гоголя» как будто бы собравшихся в кабинете Панаева [5, с. 169]?

Вернемся, впрочем, от не имеющих ответа вопросов к обсуждению коллективной памяти о встрече Гоголя с литературной молодежью и присмотримся к каждой партии в оставшемся мемуарном «трио». В соответ-

А.И. Кирпичников в «Опыте хронологической канвы к биографии Н.В. Гоголя» (1902), С.И. Машинский в издании «Гоголь в воспоминаниях современников» (1952). В.В. Гиппиус привел фрагмент из «Воспоминаний о Белинском» И. Панаева в своде эпистолярных и мемуарных данных о Гоголе (1931), уточнив дату, а сообщение Головачевой-Панаевой назвал «совершенно неправдоподобным» (см.: Н.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях / сост. В. Гиппиус. М.: Изд-во «Федерация», 1931. С. 379); так же сделал В. Вересаев (1933) в «систематическом своде подлинных свидетельств».

16 Но в выборке для «полного систематического свода документальных свидетельств» о Гоголе, составленного ранее автором ЛЖТ, фантастическая концовка есть [6, с. 289], и слава Богу, поскольку она точно индексирует ничтожную меру документализма воспоминания беллетристки, затушеванную в ЛЖТ.

ствии с хронологией «свидетельства» располагаются так: Панаев впервые вспомнил об этом в 1855 г., потом еще раз — в 1860 г., Некрасов — в 1875 г. (когда Суворин занес его рассказ в свой дневник [6, с. 643]), наконец, Анненков — не ранее конца 1877 г. [9, с. 647–648].

Хронология, как видим, указывает на то, что мемуары И.И. Панаева могут оказаться более надежным источником. А потому начнем с них. Надо сказать, что его описание эпизода воспроизводилось ранее только в редакции 1860 г.[17], т. е. извлекалось из «Воспоминаний о Белинском». Между тем впервые Панаев «вспомнил» об этом не в мемуарах, а в своем журнальном фельетоне «Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики». А это совсем другой жанр, другие авторские установки (включая полемические цели, ироническую модальность и пародийные формы подачи «рассуждений» об актуальном литературном процессе, ну и — речевого посредника в виде устойчивой литературной маски)[18]. Посмотрим, каков буквальный контекст сообщения о Гоголе.

Ближайшие обстоятельства появления фельетона связаны с упомянутым выше мемуарным бумом первых лет по смерти Гоголя. С.Т. Аксаков в марте 1853 г., выдержав год, призвал современников не спекулировать на имени писателя и не торопиться с обнародованием не вполне корректных, неточных данных[19]. Но поток не прекратился. И в 1855 г. энтузиазм накопления «материалов для биографии Гоголя» стал темой очередного фельетона «Современника». Подчеркнув никчемность большинства мемуарных сообщений о Гоголе, фельетонист описал разнообразие мотивов вспоминателей: «Добродушные люди, которые встретили его один раз в жизни, как-нибудь случайно и даже не поменялись с ним ни одним словом, уже считают долгом писать об нем свои воспоминания; люди расчетливые собирают самые незначущие его записочки и письма к приятелям и более или менее искусно связав их собственными размышлениями, — мечтают о продаже этих записочек и писем в свою пользу и о приобретении себе не-

17 См. в настоящей статье примеч. № 10; исключением стал «систематический свод», составленный И.А. Виноградовым, где приведены оба варианта — 1855 и 1860 гг.

18 См. о поэтике журнальных фельетонов и прагматике жанра: <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления по поводу русского фельетона // Современник. 1852. Т. 35. № 10. С. 239–255. См. также: [10, с. 81–101; 4, с. 10–11, 18–19].

19 <*Аксаков С.Т.*> *С. А–в.* Несколько слов о биографии Гоголя // Московские Ведомости. 1853. № 35. 21 марта. С. 360.

большого капитальца на счет имени Гоголя; есть и такие, я думаю, которые не упустят случая прихвастнуть печатно знакомством с покойным и охотно готовы пофантазировать, пожалуй, на его счет… Кто же возьмется уличать таких господ?..»[20]. Следом, в пример, пересказана «одна статейка» (не напечатанная, а показанная «знакомым журналистом»), где кроме «стереотипных фраз о значении Гоголя» — лишь разные «незначущие» мелочи (цвет жилета, произнесенное Гоголем междометие с парой слов и т. п.), и подведен итог: «И это называется материалами для биографии!»[21]. Вот к этой критике мемуарной мелочности Панаев и присоединил свое «воспоминание» — в качестве примера того, какие воспоминания о Гоголе могут иметь *хотя бы какое-то* значение для биографа, согласно самому ироническому комментарию фельетониста. «Если бы я вздумал идти за так называемыми собирателями материалов для биографии Гоголя, если бы я захотел похвастать перед моими читателями моим знакомством с ним, — я мог бы напечатать и мои воспоминания о нем. В этих воспоминаниях я, конечно, уже не позволил бы себе увлекаться фантазией и начал бы их, например, хоть так: “Один из старинных знакомых Гоголя…”, — начал Новый поэт[22]; далее он в деталях рассказал о встрече с Гоголем (об этих деталях — ниже), а завершил следующим пассажем: «Из этого отрывка, заимствованного из моих воспоминаний о Гоголе, биографы его могут, по крайней мере, вывести заключение, что Гоголь любил малагу, а из иных воспоминаний об нем не выжмешь даже и такого факта. Что если бы этот великий комик мог взглянуть теперь на своих биографов?..»[23]. Намеренная двусмысленность сообщения очевидна, и этого, на наш взгляд, достаточно, чтобы задуматься — в какой степени «воспоминание» о встрече стилизовано и сочинено для примера, а в какой — включает реальные подробности, извлеченные Новым поэтом из памяти Панаева.

Коль скоро фельетонист лишь намекает, что вставной мемуар — стилизация для примера того, как мог бы и он, если бы захотел, «похвастать» знакомством с Гоголем и как «усердие собирателей материалов для биографии Гоголя, к сожалению, иногда совсем не бескорыстное, доходит до

20 <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 6. Отд. «Смесь». С. 254.

21 Там же. С. 255.

22 Там же.

23 Там же. С. 256.

смешного»[24], то и исключить, что Панаев подобрал подходящий пример из многого, что помнил, — мы тоже не можем. Не можем — исключить, но увеличить долю сомнения в этом, и существенно увеличить — можем.

Расширим, пока совсем немного, поле обозрения, и в предшествующем номере «Современника» за тот же год — в фельетоне из той же серии «заметок и размышлений» о русской журналистике — обнаружим еще одно «воспоминание» Панаева, тоже приведенное им для примера (в этом случае — романтизированной прозы), перед критикой лжеромантических литературных настроений вообще и в одном рассказе И.С. Тургенева в частности, что и прописано в анонсе[25]. Никаких сомнений в пародийности этого «воспоминания» нет[26], хотя в строгом смысле можно признать, что фельетонист припомнил свои собственные романтические иллюзии (как в своих фельетонных пародиях на Н.В. Кукольника или на В.Г. Бенедиктова — свое увлечение ими). Словом, мемуарный фрагмент о Гоголе, может статься, реализует характерный фельетонный прием, в котором мемуарная форма — одна из свойственных Новому поэту форм пародирования посредственных (в глазах редакции) литературных образцов — драматического, стихотворного и прозаического типа[27].

Впрочем, в отличие от «воспоминания» о приятеле с байроническими приметами и наклонностями, описание Новым поэтом гоголевской встречи полно, как упоминалось, подробностей. Точное время (собрались литераторы «часам к осьми», «Гоголь явился в 10 часов», «в половине двенадцатого <...> взялся за шляпу»), внешность (черный сюртук, «волосы его падали длинными тесьмами спереди и сзади», «усики и бородка» и т. п.) и поведение («довольно равнодушно поздоровался» с хозяином, «окинул

24 Там же. С. 259.

25 <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 5. Отд. «Смесь». С. 123.

26 Ср.: «...предлагаемый мною *отрывок из моих воспоминаний* приводится здесь не случайно и не без цели. Этот приятель мой был существо не совсем обыкновенное <...> худощав, бледен, вечно задумчив и вечно рассеян. Его блуждающий неопределенный взгляд, его кудри до плеч <...>. Он напоминал то Ленского, то принца Гамлета... <...>. В двадцать пять лет он писал стихи, пробовал переводить Шиллера, Гете, Байрона и Гейне <...>. Как бы то ни было, но он, как Ленский, унес с собой в могилу тайну своего таланта, если только имел его» (курсив наш. — *Е.П.*). См.: <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 5. Отд. «Смесь». С. 113.

27 О пародийности литературной маски Нового поэта, предтечи Козьмы Пруткова, см.: [16, с. 157–168]; в аспекте эволюции явления (от маски барона Брамбеуса) см.: [10, с. 83–88].

быстрым, но едва заметным взглядом всех присутствующих», среди молодежи «уселся на диване, посматривая на все и на всех как-то вяло, флегматически» и т. п.); передано (бегло, правда) содержание разговора («с любопытством и видимым участием расспрашивал их о их будущих трудах, отзываясь о некоторых напечатанных их произведениях с большою похвалою») и — подробно изложено произнесенное Гоголем по бытовому поводу (ужин, чай, выбор вина)[28]. На вид правдоподобно, хотя о знаменательной встрече, по сути, — ничего конкретного. Но ведь фельетонный мемуарист и настаивал на значении только одной, пусть маленькой, но «точной» биографической подробности — на том, что Гоголь любил малагу. А потому — обратим и мы внимание на эту, фельетонистом подчеркнутую, «фактическую» часть «вспомянутого». Гоголь отказался от предложенной еды («я никогда не ужинаю», «это вредно»), по поводу вина ответил вопросом — «какое у вас есть вино?», но из перечня («лафит, сотерн, мадера, портвейн, шампанское») ничего не выбрал («я этого ничего не пью») и попросил рюмку малаги. «Слова эти были решительным ударом для хозяина дома... О малаге ему и в голову не приходило. Кто же пьет малагу?»[29]. Заметим, что относительно нейтральный до этого тон описания поведения Гоголя снизился до карикатуры, а биографам предложено учесть явную странность его вкусовых предпочтений.

Автор-составитель новейшей ЛЖТ Гоголя, приведя полностью соответствующий фрагмент фельетона Нового поэта как «воспоминание» И.И. Панаева 1855 г., объяснил биографическое значение «факта» с выбором вина: «Поведение Гоголя носило, по-видимому, “знаковый” характер. В стихотворении его покойного друга, поэта Н.М. Языкова “Малага” это вино как “напиток смирный и беспенный” противопоставляется “кипучим” винам, которые герой пил в разгульные годы юности, когда — “все было наобум”» [5, с. 170]. Мы тоже уверены, что в номинировании фельетонистом этого вкусового пристрастия Гоголя как «по крайней мере» одного надежного биографического факта — все дело в Языкове и в этом его стихотворении в том числе. Только подоплеку мы видим совсем в другом.

28 <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 6. Отд. «Смесь». С. 255–256.
29 Там же..

Дело в том, что Новый поэт в 1855 г. вспомнил о тех временах, когда Языков находился под прицелом критики Белинского, Панаева и Некрасова, которые еще в период «Отечественных записок» поэтический стиль Языкова признавали анахронизмом, не находя в нем ничего, кроме такой же лжеромантической гладкости, как у не менее «любимых» ими Кукольника и Бенедиктова[30]. А после известных стихотворных памфлетов Языкова на западников («К не нашим», «Константину Аксакову» и т. д.; рубеж 1844/1845 гг.), сразу распространившихся в списках, Белинский в статье «Русская литература в 1844 г.» (первый номер «Отечественных записок» за 1845 г.) выбрал особо язвительный способ критики, написав, в частности, что Языков «рассказывал в удалых стихотворениях более всего о своих попойках <...> нередко рассуждал в них и о том, что пора уже ему охмелиться» и публика наконец узнала «(из его же стихов), что он давно уже не может ничего пить, кроме рейнвейна и *малаги*; но дела до сих пор не видно» [2, с. 459; курсив наш. — *Е.П.*]. Новый поэт откликнулся на это напутствие в первом номере «Современника» за 1847 г., где фельетон вышел с шестью стихотворными пародиями (написанными Некрасовым [16, с. 167]), и одна из них, под названием «Прогресс», — на Языкова, на ту же тему бражничества. При этом ритмической основой пародии стало то самое стихотворение «Малага» (см. подробно: [16, с. 167]), а языковское поэтическое противопоставление в нем пристрастия к «кипучим» напиткам в юности и умеренного вкуса к «беспенной» малаге в зрелости — составило в пародии суть «прогресса» от «забубенных бурсацких смут и бурь» к возрасту, когда «в права вступает мера» и — «не бражничаем мы с утра и до утра, / И развивает нас портвеин и мадера...», с надеждой на «желанную пору», когда — «Свое славянское достоинство сознав, / Ковшами будем пить напиток свой, народной»[31].

30 Ср., например, атрибутируемое Некрасову стихотворение «К друзьям», в котором пародируется «Прощальная песня» Языкова и в целом его излюбленная тема дружеских студенческих пирушек, а в юмористическом предисловии к фельетонной публикации сказано, что «романтическая поэзия не совсем умерла <...>, снова запела свои удалые и хмельные песни» (см.: Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки. 1843. № 1. Отд. VIII. С. 54); см. об этой и о других некрасовских пародиях на стихи Языкова: [16, с. 160, 164].

31 Новый поэт // Современник. 1847. Т. 1. № 1. Отд. IV. С. 68. Ср. в предисловии Нового поэта к своим стихам: «Может быть, нет человека, который помнил бы и десятую долю тех русских поэтов, которых я читал, которыми восхищался... <...>. Но особенно любил я, разумеется, Бенедиктова, Языкова, Хомякова, Кукольника. Бурная, клокочущая, гремящая и сверкающая поэзия Бенедиктова, удалой, широкий разгул Языкова — как было устоять против них?.. Мне казалось, что я не могу ни так чувствовать, как Бенедиктов, ни так пить и

Так что ответ на вопрос Нового поэта из фельетона 1855 г. — «Кто же любит малагу?» — был хорошо известен Панаеву, действительно, можно сказать, вспомнившему реальность конца 1840-х гг., и имел при этом несомненное отношение к Гоголю — и не только как к другу Языкова. Вспомним, что в январе 1847 г. вышла гоголевская книга «Выбранные места из переписки с друзьями», вызвав резко отрицательную критику Белинского (опубликованную во втором номере «Современника» за тот же год) и его знаменитое «Письмо к Гоголю» (от 15 июля н. ст. из Зальцбрунна). В конце года солидарным образом проявил себя и Новый поэт. В декабрьском номере журнала за тот же год среди «Современных заметок» напечатано «письмо Нового поэта к издателям “Современника”», и речь литературной маски с простодушным самомнением графомана пересыпана аллюзиями к образу автора «Выбранных мест...» (в трактовке Белинского) и парафразами из книги и «Предисловия» ко второму изданию поэмы[32]. Но если в «письме Нового поэта» аллюзии к гоголевской книге соседствуют с другими объектами критик Белинского («патриотизм» Н. Полевого, к примеру[33]), то после «письма» следует еще одна пародия на Гоголя — «Выбранные места из приятельских писем», предваренная рассуждением о том, как удобно иметь приятелей в Петербурге, если ты живешь вдалеке от столицы, «в доказательство» чего сообщено «несколько извлечений из хранящейся у меня коллекции *приятельских писем*, от разных Пиладов к многоразличным Орестам. Коллекция эта замечательна во многих отношениях, но теперь я выбираю из нее только то, что касается до взаимных приятельских услуг»[34].

Почему, возникает теперь вопрос, летом 1855 г. редакция «Современника» в лице Панаева-фельетониста возобновила гоголевскую тему с аллюзионным вектором к стихам Языкова? На наш взгляд, причина в литера-

предаваться разгулу, как Языков, и подавленный их величием, я падал перед ними в прах». См.: Новый поэт... С. 65–66.

32 Ср., например, в стихотворной форме: «В груди моей и буря и смятенье, / Святым восторгом вечно движим я, / Внимает мне Россия с умиленьем.../ Чего же Русь ты хочешь от меня?» (См.: Современные заметки // Современник. 1847. № 12. Отд. «Смесь». С. 187) (указано в: [16, с. 158]).

33 Ср. частую у Белинского цитату из «Клятвы при гробе Господнем» (1832): «...скажу, отбросив всякое самолюбие, но с правым сознанием собственного достоинства, как сказал некогда о себе один русский писатель: *Я знаю Русь — и Русь меня знает!*». См.: Современные заметки... С. 188; курсив в оригинале.

34 Современные заметки... С. 194. Курсив в оригинале.

турной ситуации середины 1850-х гг., в конкуренции трех ведущих толстых журналов («Современник», «Отечественные записки» и «Москвитянин»), а самоопределение по отношению к Гоголю (сатирик и основатель «натурального» направления или автор «Переписки с друзьями») было едва ли не ключевым вопросом еще с рубежа 1840/1850-х гг. (наряду с выбором позиции по отношению к наследию Пушкина и Белинского[35]). Характерно, в частности, что за мемуарной частью панаевского фельетона 1855 г. следует критика Новым поэтом спекуляции на гоголевском имени «Библиотеки для чтения» (что «принялась теперь за Гоголя» в котором Сенковский прежде «едва удостаивал замечать проблески истинного таланта и находил даже, что он был не совсем в своем уме», а теперь журнал находит «даже *высокий ум* и желает *воздать справедливость* автору “Мертвых душ”»[36]). Однако критика в этом случае мнимая, в ее подкладке — солидарность, и она подчеркнута согласием с «остроумным примечанием к этим письмам» в «Библиотеке для чтения», процитированным в фельетоне: «Хотя бóльшая часть новых писем принадлежит к известному эпистолярному роду Гоголя, роду, в котором *ум и мысль как будто находятся в отпуску*, однако некоторые письма, особенно *третье* из числа ныне здесь напечатанных, отличаются истинно *писательскими достоинством* и <…> *высоким умом*» и далее[37]. А «остроумие» «Библиотека…» проявила в том, что после грубого выпада против автора «Выбранных мест…» напечатала три его письма разных лет к А.С. Данилевскому, особо подчеркнув (см. выше) ценность третьего (от 13 апреля н.ст. 1844 г. из Франкфурта) — с теми же воззрениями на жизнь, что и в книге. Это последнее письмо и перепечатано в фельетоне. Таким причудливым, но характерным для журнальной литературной полемики тех лет, образом «Современник» критиковал позицию «Москвитянина», благожелательно, как известно, отнесшегося к «Выбранным местам…». Учитывая, что Гоголь много места в своей книге уделил стихам Языкова, причем — в сопоставлении с пушкинской лирикой, а Белинский пред тем ополчился на Языкова за памфлеты, перед нами хоть и косвенное, но воспоминание (хотя и не о Гоголе), а в то же время — остроумная форма полемики.

35 О последнем см.: [4, с. 22–27].

36 <*Панаев И.И.*> Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 6. Отд. «Смесь». С. 256; курсив в оригинале.

37 Там же. С. 257, курсив фельетониста.

Итак, совершенно очевидно, что для Панаева-фельетониста поздний Гоголь был не столько современником, память о котором надо сохранить для потомков, сколько «фигурантом» в важной полемической теме, а текст вставленного в фельетон Нового поэта «воспоминания» не может быть признан источником биографических данных. А потому, как минимум, мы вообще сильно сомневаемся даже в том, что Гоголь действительно любил малагу.

О малаге — еще пару слов. В свое время (1963) панаевское сообщение о гоголевском предпочтении легло в основу предположения американского исследователя Ю. Маргулиеса, что на том же вечере у А. Комарова присутствовал и Достоевский, коль скоро в «Селе Степанчикове...» (1859) есть эпизод, где Фома Опискин требует подать ему малаги [15]. Развернулась дискуссия о вероятности участия Достоевского и объекте пародии его персонажа (см. библиографический обзор: [5, с. 173–174][38]). Мнение по этому поводу обоих новейших биографов Гоголя в целом солидарное, отрицающее участие Достоевского по причине осложнения к тому времени его отношений с кружком Белинского [14, с. 153; 5, с. 172–173], а в ЛЖТ Виноградов добавил к этому еще один аргумент, справедливо указав на то, что про малагу Достоевский мог узнать и из «рассказа Панаева в публикации 1855 г.» [5, с. 171]. Согласны оба биографа и с тем, что упоминание малаги в «Селе...» метило в Гоголя. В этой связи автор ЛЖТ приводит пространное «оправдание» Достоевского, видя его во влиянии (еще не изжитом писателем) западников, исказивших образ автора «Переписки с друзьями» [5, с. 172]. Позвольте, мог бы спросить по этому поводу Новый поэт, зачем же тогда включать меня, приложившего руку к очернению, в биографию Гоголя? Но вернемся к фактам. Приведенный биографами аргумент против участия Достоевского уже был высказан Н.В. Первушиным в 1971 г., наряду с другими, тоже убедительными, доводами [19]. Им же было указано, что Тынянов, чья мысль о пародийности «Села...» повлияла на мнение Маргулиеса и автора ЛЖТ, внятно оговорил, что пародирование вообще и Достоевским стиля «Выбранных мест...» в частности вовсе не предполагает обязательного отрицания и осуждения произведения в целом [19, с. 170–172]. Первушин справедливо сослался также на собирательный характер образа Фомы [19,

38 Странно только, что обзор открывается известной статьей Ю. Тынянова, этого вопроса не касавшегося.

с. 172]. Мы в свое время исследовали этот вопрос, и анализ показал, что в большей степени, чем Гоголь, у Достоевского пародируются его эпигоны и критики книги [17, с. 14], а внимание к панаевскому фельетонному «воспоминанию» позволяет назвать один из конкретных адресов пародии. Напомним для этого, как в «Селе...» на требование Фомой малаги отреагировал Бахчеев «в самой последней степени негодования»: «Малаги захотел! <...> И вина-то такого спросил, что никто не пьет! Ну, кто теперь пьет малагу, кроме такого же, как он, подлеца?» [8, с. 145]. А сомнений, что Достоевский знал происхождение и цель этого вопроса в панаевском фельетоне, у нас нет. Он сотрудничал с «Современником» в середине 1840-х гг., когда всячески склонялось имя Языкова, в числе прочего — по части любви к малаге, а кроме того у Достоевского в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (Время. 1861. № 1) объектом пародирующей и прямой критики жанра стал именно Новый поэт, в числе прочего — в форме псевдовоспоминания и со ссылкой на последование Булгарину, не отличавшемуся щепетильностью мемуаристу и фельетонисту.

Вернемся к самому Панаеву, который по прошествии еще пяти лет включил тот же эпизод в свое «Воспоминание о Белинском», опубликованное, уже с собственной подписью, в «Современнике» в 1860 г.[39] Историки литературы, используя именно эту редакцию, как мы уже говорили, правы в том, что ее хотя бы можно рассматривать как мемуарный (а не фельетонный) текст, применяя соответствующие способы дезавуации. Конечно, и без истории панаевских текстов их фактологическая сторона требует тщательной проверки в силу того уже, что не столько память его была плохой, сколько установки совершенно соответствовали беллетристическим и фельетонно-полемическим целям (см. об этом подробно: [18])[40]. Посмотрим тем не менее, какова авторская стратегия Панаева — вспоминателя о позднем Гоголе — в 1860 г.

Примечательно: он поместил в мемуары о Белинском тот же эпизод, но — не тот же текст[41]. Стиль стал сдержаннее, содержание насытилось

39 *Панаев И.И.* Воспоминание о Белинском // Современник. 1860. Т. 79. № 1. С. 364–366.

40 Ср. с такой же ролью прагматического фактора в беллетристическом, фельетонном и мемуарном образах Н. Кукольника у Панаева: [11].

41 Любопытно, что в новой редакции он сместил все ссылки на точное время дня ровно на полчаса ближе к ночи (зачем и почему — вопрос, наводящий на размышления о природной веселости автора).

«фактами»: прямо назван хозяин дома (А.А. Комаров), литераторы (Гончаров, Григорович, Некрасов, Дружинин), прежде — «молодые», а теперь — «известные *новые*»; по другому мемуарист, не будучи ни «молодым», ни «новым» (родился в 1812 г. и начал печататься в 1828 г.), вписал свое участие («был в числе приглашенных, хотя был давно уже знаком с Гоголем»[42]).

Важно: отредактирован образ позднего Гоголя. В фельетонной редакции образа привыкшего к славе маститого писателя подчеркнуто, как мы видели, снисходительное, но в целом доброжелательное отношение к молодежи и в человеческом облике акцентированы самоуглубленность и до комизма доходящие бытовые странности. Иначе в рамках повествования о Белинском, где Гоголь уже — не очень симпатичный человек: «Белинский был в энтузиазме от Гоголя, как писателя — это всем известно, но как с человеком он никогда не мог сойтись с ним близко. Гоголь <...> начинал приобретать постепенно неприступность авторитета, все более и более сближаясь с другими литературными и светскими авторитетами. Открытый и искренний по натуре Белинский не терпел никакой напыщенности и натянутости и признавался, что ему всегда было немного тяжеловато в присутствии Гоголя»[43]. Этот нарастающий снобизм в поведении влиятельного литератора «эпохи Белинского» Панаев и подчеркнул «вспомнившимся» эпизодом, не имеющим отношения к жизни критика: «Упомянув о неприступности Гоголя и странном обращении с его старыми приятелями, я кстати <...> расскажу об одной встрече (это уже было года два или три после смерти Белинского)»[44]. Остальные редакторские изменения — совершенно соответствуют поставленной задаче. Жестче очерчена поза Гоголя в отношении к новому литературному поколению — отстраненная и не без высокомерия: «...взглянул бегло на всех, подал руку знакомым, отправился в другую комнату и разлегся на диване. Он говорил мало, вяло, нехотя, распространяя вокруг себя какую-то неловкость, что-то принужденное»[45]; когда его познакомили с молодежью, «Гоголь несколько оживился, говорил с каждым из них об их произведениях, хотя было очень заметно, что не читал их. Потом он заговорил о себе и всем нам дал почувствовать, что его знаменитые “Письма” пи-

42 *Панаев И.И.* Воспоминание о Белинском... С. 365.

43 Там же. С. 364.

44 Там же.

45 Там же. С. 365.

саны им были в болезненном состоянии, что их не следовало издавать, что он очень сожалеет, что они изданы. Он как будто оправдывался перед нами»[46]. В последнем случае Панаев, казалось бы, не сообщил ничего нового (современникам была известна по многочисленным спискам «прощальная повесть», или «авторская исповедь», Гоголя) и для нас неправдоподобного [14, с. 152], но дал, однако, между делом понять, что автор «Переписки с друзьями...» и сам был солидарен с нелицеприятной оценкой книги передовой критикой.

Все это лишний раз подчеркнуто в новой концовке гоголевского эпизода, где убран, разумеется, смешливый риторический вопрос Нового поэта о странности выбора малаги, а в конце эпизода взамен насмешки над биографами прибавлено: «Не знаю, как другим, — мне стало как-то легче дышать после его отъезда...»[47]. И то сказать, не мог соратник Белинского тоже не почувствовать «напыщенность» и «натянутость» Гоголя-человека, во всяком случае в мемуарной повести о великом критике, написанной в 1860 г., когда образ последнего вновь обрел значение главы литературы, в числе прочего — усилиями «Современника» [3, с. 170–174]; с другой стороны, и мнение проницательного Белинского не было, согласно этой концовке, субъективным, то же чувствовали в Гоголе и другие.

Кстати, о других. Ровно то же *впечатление* от позднего Гоголя сохранилось в памяти Некрасова, и всплыло оно тоже в связи с Белинским — в разговоре с А.С. Сувориным в начале 1875 г. Последний в тот же день (16 января) записал в дневник, а позднее — в 1878 г. обнародовал в своей газете следующий рассказ поэта: «А как на нас смотрели тогда — я не говорю о властных особах, а напр., такие знаменитости, как Гоголь. Раз он изъявил желание нас видеть. Я, Белинский, Панаев и Гончаров надели черные фраки и поехали представляться, как к начальству. Гоголь и принял нас, как начальник принимает подчиненных: у каждого что-нибудь спросил и каждому что-нибудь сказал»[48]. И что примечательно! Суворин тоже отредактировал для печати свою дневниковую запись (просто бедствие какое-то). В дневнике-то к писательской позе Гоголя относится только выражение – «немножко ломался и выглядел избалованным» [6, с. 643]; тоже нелице-

46 Там же. С. 365–366.
47 Там же. С. 366.
48 Новое время. 1878. 1 янв. № 662. С. 4.

приятная формулировка, но к психологии начальника отношения не имеет. И не то чтобы через три года Суворин вспомнил больше, а просто так же, как Панаев, придал материалу более привлекательную для читателя форму. Ведь источник «мемуарного» образа «начальника» в газетной публикации легко опознается по междометию, которое Суворин-редактор приписал Гоголю в качестве реакции на странное, к слову сказать, заявление Некрасова: «Я читал ему стихи “К Родине”. Выслушал и спросил: “Что ж вы дальше будете писать?” — “Что Бог на душу положит”. — “Гм”, — и больше ничего»[49] (а что тут скажешь?..). Это именно междометие «после каждого слова» произносил гоголевский персонаж — Его высокопревосходительство из пьесы «Утро делового человека»[50]. Суворина — известного театрала — можно понять, нам тоже по мере поиска достоверного зерна «литературных воспоминаний» о встрече припоминаются разные реплики гоголевских персонажей, к примеру — возглас Бурдюкова («Тяжба») о наследстве: «...я спрашиваю, на что мне штаметовые юбки?» Впрочем, разночтений дневника и публикации в упоминании участников разговора (Белинский, Панаев и Гончаров) нет.

Теперь — кстати, об участниках. Исходя из разнообразия мотивов и установок Панаева и Некрасова, стоит задуматься, почему «молодые литераторы» — Гончаров, Григорович и Дружинин — ни словом, ни полусловом не отозвались о встрече, знаменательной для них, казалось бы, пусть и в меньшей степени, чем для Пушкина чтение стихов в присутствии Державина. Немаловажен и еще один вопрос: почему Панаев или Некрасов не вспомнили об Анненкове, только-только вернувшемся из-за границы постоянном корреспонденте «Современника» — авторе «Парижских писем»? Между тем с Анненковым-то Гоголь точно виделся той осенью, после чего (24 сентября) написал А.С. Данилевскому об этом [7, т. XIV, с. 87]. Или он имел в виду другую встречу?

Сам Анненков в «памятных заметках» («Две зимы в провинции и деревне»), составленных не ранее конца 1877 г. и не предназначавшихся для

49 Там же. Ср. в дневнике: «Я читал ему стихи “К Родине”. Выслушал и спросил: “Что ж вы дальше будете писать?” — “Что Бог на душу положит”» [6, с. 643].

50 Так Александр Иванович описал речь начальника: «Его высокопревосходительство после каждого слова говорил “гм!”», а на настойчивые просьбы Пролетова повторить благожелательный отзыв о нем лично отвечал одно и то же: «Гм!», сказал его высокопревосходительство, «это человек...» [7, т. V, с. 105].

печати[51], припомнил отношение Гоголя в последний, московский, период к цензуре как к небесполезному и не вечному ограничению и добавил, что «эту же мысль» Гоголь «развивал» «на вечере у Александра Комарова» в присутствии мемуариста и — Некрасова, «опешившего» и возразившего, что «ведь за все это время надо еще есть»[52]. Точная дата Анненкову тоже не вспомнилась, и он указал на 1849 г.

Уверенности новейших биографов в том, что в анненковской мемуарной заметке речь идет о той же встрече, что и у Панаева [14, с. 151; 5, с. 169], мы не разделяем. Вызывает серьезные сомнения и убеждение обоих биографов в том, что Анненков в 1858 г. (в письме И.С. Тургеневу от 3 февраля) вспомнил о том же эпизоде, написав: «Помню я, что в 1849 г. Гоголь находил необычайную пользу для литературы в тогдашней системе цензурного ограничения» [14, с. 151; 5, с. 169]. Как справедливо указывает Ю.В. Манн, комментируя изложение Анненковым позиции Гоголя по цензурному вопросу, мысль о том, что «автор, ввиду возможного вмешательства цензуры, должен уметь так говорить “свою правду”, чтобы ее выслушали все», — «Гоголь особенно настойчиво проводил в “Выбранных местах...” (в частности, в статье “Карамзин”)» [14, с. 153]. Так почему же мы полагаем, что устно Гоголь высказался об этом лишь однажды? Того, что в обоих случаях упомянут Некрасов, о чьих других встречах с Гоголем ничего не известно, на наш взгляд, недостаточно. Нельзя исключить, что Анненков «вспомнил» о реакции Некрасова под влиянием уже опубликованного Сувориным устного воспоминания поэта, невольно совместив два разных впечатления. К слову сказать, все обсуждаемые нами мемуаристы были знакомы с воспоминаниями И.И. Панаева, и фактор подспудного влияния на последующих вспоминателей живо рассказанного им эпизода в доме А.А. Комарова — тоже исключить нельзя (такие прецеденты в мемуаристике известны и неоднократно отмечены комментаторами).

Итак, полный комплекс разных данных о гоголевской встрече с «литературной молодежью» конца 1840-х гг. позволяет считать, что мемуарные сообщения возникли не на пустом месте. Но никакой твердой уверенности в том, что Панаев, Некрасов и Анненков вспомнили об одной и той же встре-

51 В 1892 г. Л.Н. Майков выделил из них и опубликовал лишь фрагмент о Гоголе, уже способный пройти цензуру. См.: Последняя встреча с Гоголем... С. VII.

52 Последняя встреча с Гоголем... С. 515.

че, из имеющихся сведений извлечь невозможно. Вряд ли возможно также доискаться точной фактической основы этого, искаженного памятью мемуаристов, эпизода гоголевской биографии, если он и был. А вот феноменологическая сторона этого сегмента мемуаристики о Гоголе весьма показательна, и мифопорождающие тенденции в ней лишний раз свидетельствуют о насущности систематического и системного изучения всех мемуаров о Гоголе в источниковедческом аспекте.

Напоследок позволим себе посетовать на присоединение к тенденции мифопорождения автора ЛЖТ, увеличившего апокрифический компонент — в номинации события. Мы имеем в виду не только отсутствие ссылок на вероятностный характер и недопустимое доверие к сообщенному А.Я. Панаевой, но и заимствование у нее утверждения, что Гоголь пожелал «посмотреть на молодых сотрудников “Современника”»[53], для номинации события в ЛЖТ [5, с. 169]. Никто из вспоминателей, могущих быть участниками, *так* гоголевскую инициативу не описывал, зачем же превращать желание мемуаристки[54] в факт биографии Гоголя, приписывая *ему* — *такое* желание?..

Список литературы

1 *Архипова А.В.* Примечания // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 3. С. 496–516.

2 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1955. Т. VIII. 728 с.

3 *Вдовин А.В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–60-х годов. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis tartuensis.) Tartu, 2011. 238 с.

4 *Вдовин А.В., Зубков К.Ю.* «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов // «Современник» против «Москвитянина». Литературная полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 7–33.

5 *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 6. 656 с.

53 Воспоминания А.Я. Головачевой (Панаевой). Гл. VIII. С. 54.

54 У Панаевой фигуры Белинского, Панаева и Некрасова рисуются именно в связи с созданием журнала, а кроме того — не исключено, что ей хотелось показать, как Гоголь — автор «Выбранных мест...», ожесточенно раскритикованных «Современником», — пытался наладить с редакцией хорошие отношения.

6 Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: в 3 т. / изд. подгот. И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2013. Т. 3. 1168 с.

7 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949, 1952. Т. V, XIV. 512 с. + 487 с.

8 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 3. 543 с.

9 *Елизаветина Г.Г.* Комментарии к тексту «Две зимы в провинции и деревне с генваря 1849 по август 1851 года» // П.В. Анненков. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983. С. 647–653.

10 *Зыкова Г.В.* Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. 200 с.

11 *Зыкова Г.В., Карева А.Ю.* Нестор Кукольник в повести, фельетоне и воспоминаниях Панаева: три разных портрета одного лица // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2009. № 2. С. 140–149.

12 *Кошелев А.В.* Пушкин в воспоминаниях: проблемы изучения литературных мемуаров. Великий Новгород: Издат.-полиграфич. центр Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого, 2011. 183 с.

13 *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 683. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1986. С. 106–121.

14 *Манн Ю.В.* Гоголь. Завершение пути: 1845–1852. М: Аспект Пресс, 2009. 304 с.

15 *Маргулиес Ю.Э.* Встреча Достоевского и Гоголя (начало осени 1848 года) // Воздушные пути (Нью Йорк). 1963. № 3. С. 272–294.

16 *Мельгунов Б.В.* Некрасов, Панаев — Новый поэт (К истории создания литературной маски) // Русская литература. 1986. № 3. С. 153–169.

17 *Падерина Е.Г.* Гоголь и Достоевский. Проблема образа автора: автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1990. 27 с.

18 *Падерина Е.Г.* О тяжбе по поводу «Тяжбы» и проблемах датирования хорошо запомнившегося современникам эпизода биографии Гоголя // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 2. С. 290–315.

19 *Первушин Н.В.* Встречался ли Достоевский с Гоголем // Новый журнал (Нью Йорк). 1971. Кн. 105. С. 164–172.

References

1 Arhipova A.V. Primechaniia [Notes]. In: Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972, vol. 3, pp. 496–516. (In Russ.)

2 Belinskii V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.]. [Moscow, Leningrad], AN SSSR Publ., 1955. Vol. VIII. 728 p. (In Russ.)

3 *Vdovin A.V. Kontsept "glava literatury" v russkoi kritike 1830–60-kh godov* [The concept of the "head of literature" in Russian criticism of the 1830–60s]. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis tartuensis). Tartu, Tartu Ulikooli Kirjastus Publ., 2011. 238 p. (In Russ.)

4 Vdovin A.V., Zubkov K.Iu. *"Spor Peterburga s Moskvoiu". Literaturnaia polemika pervoi poloviny 1850-kh godov* ["The dispute of St. Petersburg with Moscow." Literary polemics of the first half of the 1850s]. In: *"Sovremennik" protiv "Moskvitianina". Literaturnaia polemika pervoi poloviny 1850-kh godov* ["Sovremennik" vs "Moskvityanin." Literary polemics of the first half of the 1850s]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2015, pp. 7–33. (In Russ.)

5 Vinogradov I.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva N.V. Gogolia: v 7 t.* [The chronicle of the life and work of Nikolay Gogol: in 7 vols.]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. Vol. 6. 656 p. (In Russ.)

6 *Gogol' v vospominaniiakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov. Polnyi sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv*: *v 3 t.* [Gogol in memoirs, diaries, and correspondence of his contemporaries. A complete and systematic set of documentary evidence: in 3 vols.], ed. I.A. Vinogradov. Moscow, IWL RAS Publ., 2013. Vol. 3. 1168 p. (In Russ.)

7 Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete works: in 14 vols.] Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1949. Vol. V. 512 p. 1952. Vol. XIV. 487 p. (In Russ.)

8 Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. Vol. 3. 543 p. (In Russ.)

9 Elizavetina G.G. *Kommentarii k tekstu "Dve zimy v provintsii i derevne s genvaria 1849 po avgust 1851 goda"* [Comments on the text "Two winters in the province and the village from January 1849 to August 1851"]. In: *P.V. Annenkov. Literaturnye vospominaniia* [Annenkov P.V. Literary memories]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983, pp. 647–653. (In Russ.)

10 Zykova G.V. *Poetika russkogo zhurnala 1830–1870-kh gg.* [Poetics of the Russian journal of the 1830s–1870s]. Moscow, MAKS Press Publ., 2005. 200 p. (In Russ.)

11 Zykova G.V., Kareva A.Ju. Nestor Kukol'nik v povesti, fel'etone i vospominaniiakh Panaeva: tri raznykh portreta odnogo litsa [Nestor Kukol'nik in the story, feuilleton, and memoirs of Panayev: three different portraits of the same person]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, ser. 9, Filologiia, 2009, no 2, pp. 140–149. (In Russ.)

12 Koshelev A.V. *Pushkin v vospominaniiakh: problemy izucheniia literaturnykh memuarov* [Pushkin in memoirs: problems of studying literary memoirs]. Velikii Novgorod, Izdatel'sko-poligraficheskii tsentr Novgorodskogo gos. universiteta im. Iaroslava Mudrogo Publ., 2011. 183 p. (In Russ.)

13 Lotman Ju.M. Literaturnaia biografiia v istoriko-kul'turnom kontekste (k tipologicheskomu sootnosheniiu teksta i lichnosti avtora) [Literary biography in historical and cultural context (on the typological correlation of the text and the author's personality)]. In: *Literatura i publitsistika. Problemy vzaimodeistviia. Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Uch. zap. Tartus. goc. un-ta* [Literature and journalism. Interaction problem. Works on Russian and Slavic Philology. Scientific notes of Tartu State University]. Tartu, Tartuskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1986, vol. 683, pp. 106–121. (In Russ.)

14 Mann Ju.V. *Gogol'. Zavershenie puti: 1845–1852* [Gogol. The end of the road: 1845–1852]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2009. 304 p. (In Russ.)

15 Margulies Iu.E. Vstrecha Dostoevskogo i Gogolia (nachalo oseni 1848 goda) [A meeting of Dostoevsky and Gogol (early autumn 1848)]. *Vozdushnye puti* (New York), 1963, no 3, pp. 272–294. (In Russ.)

16 Mel'gunov B.V. Nekrasov, Panaev — Novyi poet (K istorii sozdaniia literaturnoi maski) [Nekrasov, Panaev — the New poet (On the history of literary masks)]. *Russkaia literatura*, 1986, no 3, pp. 153–169. (In Russ.)

17 Paderina E.G. *Gogol' i Dostoevskii. Problema obraza avtora: avtoref. dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [Gogol and Dostoevsky. The problem of the author: PhD thesis, summary]. Leningrad, 1990. 27 p. (In Russ.)

18 Paderina E.G. O tiazhbe po povodu "Tiazhby" i problemakh datirovaniia khorosho zapomnivshegosia sovremennikam epizoda biografii Gogolia [On litigation concerning "Litigation": The problems of dating one episode of Gogol's biography]. *Studia Litterarum,* 2017, vol. 2, no 2, pp. 290–315. (In Russ.)

19 Pervushin N.V. Vstrechalsia li Dostoevskii s Gogolem [Did Dostoevsky meet Gogol?]. *Novyi zhurnal (New York)*, 1971, no 105, pp. 164–172. (In Russ.)

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ: МЕЖДУ РЕЦЕПЦИЕЙ И АВТОРЕФЛЕКСИЕЙ: (ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ АЛЬБОМА «ЗАРУБЕЖНАЯ ЦЕНЗУРА». 1923–1931)

© 2020 г. Е.Р. Обатнина
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 11 марта 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-246-265

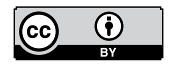
Аннотация: Предметом исследования является проблема взаимоотношений А.М. Ремизова с читателями из профессионального круга литераторов, которая рассматривается на материалах авторского альбома «Зарубежная цензура» — неизвестного артефакта, созданного в 1923–1931 гг. Альбом как продукт литературного быта отражает процесс авторефлексии писателя, вызванный различными случаями редактуры и критики его произведений в эмигрантской печати. Автор статьи выявила, какое содержание Ремизов вкладывал в понятие «цензура» в условиях эмиграции, и указала на скрытые сюжеты его творческой биографии, связанные с публикацией произведений, попавших в категорию «подцензурных». Подборка материалов в альбоме обнаруживает ремизовское неприятие предустановленных в редколлегиях шаблонов литературной нормы и стереотипов восприятия его творческого диапазона. Анализ документов альбома позволил раскрыть причины ограничений, адресованных Ремизову в редакциях. Специальный интерес автора статьи локализовался на критических отзывах, отобранных писателем для своего альбома, в которых Ремизов зафиксировал несовпадение авторского «горизонта ожидания», заложенного в его художественных произведениях, и «горизонта ожидания» отдельных критиков. В статье впервые публикуются неизвестные архивные материалы, дополняющие творческую биографию Ремизова и раскрывающие позицию писателя как активного участника литературного процесса Русского Зарубежья.

Ключевые слова: А.М. Ремизов, альбомы Ремизова, артефакт, литературный архив, литературный быт, редакционная политика, литературная критика, литературное поведение, писательское кредо, авторефлексия, «горизонт ожидания».

Информация об авторе: Елена Рудольфовна Обатнина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199004 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1823-6321

E-mail: lena.eo@mail.ru

Для цитирования: *Обатнина Е.Р.* Алексей Ремизов: между рецепцией и авторефлексией: (избранные страницы альбома «Зарубежная цензура». 1923–1931) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 246–265. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-246-265



ALEXEY REMIZOV: BETWEEN RECEPTION AND SELF-REFLECTION (THE CHOSEN PAGES OF THE SCRAPBOOK "FOREIGN CENSORSHIP" 1923–1931)

© 2020. E.R. Obatnina
Institute of Russian Literature (*the Pushkin House*) *of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia*
Received: March 11, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: The subject of this study is relationship of Alexey Remizov with his readers from the professional literary community that draws from the materials of the author's scrapbook *Foreign Censorship* — unknown artifact created in 1923–1931. The album as a product of the literary "everyday life" ("byt") reflects the process of Remizov's self-reflection prompted by various instances of editing and criticism of his works in the emigrant press. The author of this article explains the meaning that Remizov associated with censorship under the conditions of emigration and highlights the hidden plots of Remizov's biography connected with the publication of his censored works. The collection of materials in the scrapbook reveals Remizov's rejection of the ready patterns of the literary norm and stereotypes that affected the perception of his work by editors. Analysis of the scrapbook's documents has allowed disclose the reasons for imposing editorial restrictions on Remizov. The author specifically focuses on the critical reviews selected by Remizov for his scrapbooks demonstrating the discrepancy between Remizov's own "horizon of expectation" and that of his critics. The article is followed by the publication of the hitherto unpublished archival materials, a welcome addition to Remizov's biography that reveals his place in the Russian émigré literary scene.
Keywords*:* A.M. Remizov, Remisov's scrapbooks, artifact, literary archive, literary reception, editorial policy, literary criticism, literary behavior, writer's credo, auto-reflection, horizon of expectation.
Information about the author: Elena R. Obatnina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb. 4, 199004 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1823-6321
E-mail: lena.eo@mail.ru
For citation: Obatnina E.R. Alexey Remizov: between Reception and Self-Reflection (The Chosen Pages of the Scrapbook "Foreign Censorship", 1923–1931). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 246–265. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-246-265

Диапазон творчества Алексея Ремизова, сложившийся к 1910 г., Иванов-Разумник, цитируя строки повести «Крестовые сестры», определил границами символических антитез — «между “Святой Русью” и обезьяной»[1]. С 1906 г. критика продуцировала образ писателя, сочетающего полярные свойства любителя всякого рода бесовщины, тонкого психолога детских душ, знатока русской старины, наследника Достоевского [3, с. 146–203; 9, с. 70–78][2]. В эмиграции, начавшейся для Ремизова 5 августа 1921 г., к подобным характеристикам добавились новые обертоны, рисующие писателя-«келейного затворника», «алхимика» слова, запершегося в своей «лаборатории», или даже некого писателя-«улитки», отгородившегося от внешнего мира своим домом-панцирем[3]. Разного рода оценки литераторов-профессионалов, акцентирующие ремизовское «затворничество» по отношению к эмигрантской литературно-общественной жизни, лишь формально отражали суть его литературного поведения.

Во все времена литературная репутация писателя зависела от профессиональной критики и редакционной политики наиболее авторитетных изданий, однако авторская самооценка и внешняя рецепция далеко

1 *Иванов-Разумник*. Между «Святой Русью» и обезьяной: Творчество Алексея Ремизова // Речь. 1910. 11 октября. С. 3.

2 Здесь и в примеч. 3 приводятся лишь единичные примеры критических отзывов в обширной библиографии Ремизова: *П.* <*Пильский П.М.*> Келья А. М. Ремизова // Сегодня. 1931. 7 июля. С. 8; *Измайлов А.* Бесовские арабески: (Литературный портрет А. Ремизова) // Биржевые ведомости. 1911. 15 сентября. (утр. вып.). С. 3. См. также вторую часть библиографического указателя: [1].

3 См.: *Лежнев И.* Где же новая литература? // Россия. 1924. № 1. С. 194; *Бем А.* Индустриальная подкова Алекс. Ремизова // Руль. 1931. 13 августа. С. 2.

не всегда тождественны друг другу[4]. Выявление особенностей взаимодействия Ремизова с представителями литературной системы — с профессиональными «читателями» в дореволюционной России уже давно является неизменной составляющей комментариев к собранию сочинений писателя и подкреплено тщательным изучением материалов из его личного архива. Перенесение этого же ракурса на первое десятилетие эмигрантской жизни — время существенных изменений для писателя как на уровне бытийственном, так и профессиональном, — открывает перспективу на исследование творчества Ремизова как участника литературного процесса Русского зарубежья.

На подходах к проблеме ремизовской рефлексии по поводу собственного места в литературном ландшафте эмиграции не обойтись без архивной переписки с редакциями и критиками. Между тем приходится признать, что такой важный источник, как корреспонденция, прекрасно раскрывает печатную историю текстов, эстетические критерии рецензентов, но собственно взгляды писателя на литературу современности оставляет в тени, поскольку обмен письмами с редакциями обычно не предполагал литературных дискуссий[5]. К тому же сохранившиеся архивы редколлегий отдельных изданий зарубежья, где бы мы могли найти письма писателя и восстановить диалог между оппонентами, явление сколь ценное, столь и редкое. Ввиду весьма немногочисленных высказываний Ремизова на тему взаимоотношений с литературной средой, запечатлевшихся по большей части в его дневниковых записях конца 1940-х гг. [18, с. 263–291], наиболее продуктивным для рассмотрения ситуации 1920-х — начала 1930-х гг. является изучение литературного поведения писателя, выражавшееся в его печатных выступлениях и художественных изображениях острых сюжетов жизни[6].

Творческое наследие Ремизова вбирает в себя не только рукописи, эпистолярное наследие и биографические материалы, но и авторскую

4 См., в частности, о литературной репутации: [21; 2, с. 57–66; 17; 10, с. 177–178].

5 См. также о критике произведений Ремизова, обращенной лично к писателю: [12, с. 181–202].

6 О печатных выступлениях Ремизова и литературно-художественных отражениях, связанных с обвинением писателя в плагиате в работах И.Ф. Даниловой: [5, с. 99–124; 19, с. 481–497 (комментарии И.Ф. Даниловой)]. См. также о литературном поведении Ремизова в связи с анкетой журнала «Числа» в 1931 г.: [13, с. 22–25].

методологию архивации личных документов. Эта сфера деятельности писателя открывает постоянный процесс авторефлексии, позволявший ему оценивать свой статус в литературной иерархии, вырабатывать тактику по линии защиты собственной творческой независимости от внешних влияний профессиональных реципиентов и подготавливать фундамент для создания собственной творческой биографии[7]. Не случайно в личном архиве Ремизова возник единственный в своем роде документ — альбом под названием «Зарубежная цензура»[8]. Рукодельный конволют был составлен из наборных рукописей, не пропущенных в редакциях изданий Берлина и Парижа, писем редакторов, вырезок газетных рецензий и критических статей на произведения писателя за период с 1923 по 1931 г. В автобиографическом, по существу, материале под дефиницией «цензура» собраны материалы, освещающие диалектику отношений писателя с его редакторами и критиками.

Коллекция «цензурных» случаев служила писателю подручным материалом для фиксации сложного периода, связанного с утверждением modus vivendi его литературной личности в условиях эмиграции. К ключевым событиям названного периода относится выход в свет таких новаторских по форме автобиографических произведений, как книга «Кукха. Розановы письма» (1923), цикл «Мои литературные сны» (1925), роман «Взвихренная Русь» (1927) и повесть «По карнизам» (1929). Отчасти благодаря публикациям этих произведений в русских редакциях эмигрантских органов печати сформировался «черный» список ограничений, распространявшихся на отдельные проявления экспансии ремизовского «Я» в сферу художественной литературы.

Назовем эти «болевые точки», которые в реальности сигнализировали в равной степени, как о специфике творческого эксперимента Ремизова, так и об эмигрантской литературной ситуации, отягощенной политическими противоречиями, авторитарностью отдельных мнений и консерватизмом литературных вкусов. Несомненно, остро негативную реакцию редакторов и критиков вызывало проявление ремизовского «патриотизма», который писатель манифестировал независимо от смены

7 О такой подготовке см.: [4, с. 249–262].

8 Amherst Center for Russian Culture. Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers (далее — Amherst). Series 1. Subseries 2. Box 16. Folder 29.

политической власти в России[9]. Особенно неуместной эта позиция оказалась в Париже. Здесь, в отличие от «русского» Берлина 1921–1922 гг., наводненного советскими писателями и издателями, создававшими иллюзию безопасности советской власти, политическая составляющая, направленная на категорическое отрицание СССР, служила маркером для формирования редакционных портфелей[10]. Совершенно не приветствовался и ремизовский автобиографический «документализм», эксплуатирующий употребление имен известных современников и воспроизводящий не только реалии личной жизни писателя, но и его подсознания — в виде жанра «снов». За этой тенденцией критики усматривали отнюдь не художественный прием, а, скорее, повод для нарушения этических норм, в особенности если упомянутый Ремизовым имярек оказывался героем абсурдистского «сна» или фантастического приключения, вплетенного в бытописание личной жизни автора[11]. К сфере этических нарушений также были отнесены такие характерные свойства ремизовской прозы, как натурализм, эротизм и интимность, которые неизменно наделялись негативной коннотацией с провокационным стилем философской прозы В.В. Розанова.

В альбоме «Зарубежная цензура» Ремизов практически самоустранился от пояснений к его подборке «цензурных» случаев. Его личная реакция зафиксировалась лишь в единичных подчеркиваниях и пометах. Между тем в организации этого герметичного материала просматривается очевидная логика, позволяющая выявить тематические локусы и причины, по которым отдельные документы стали предметом ремизовской коллекции.

В настоящей статье мы остановимся на фрагментах альбома «Зарубежная цензура»[12], выделив отдельные сюжеты, скрытые за конкретными

9 См. о печатных выступлениях Ремизова в эмигрантской прессе 1921–1922 гг.: [14, с. 25–31].

10 Сюжету, посвященному цензурным ограничениям по политическим мотивам, посвящена наша статья: *Обатнина Е.Р.* Избранные страницы из альбома Алексея Ремизова «Зарубежная цензура»: Политика и этика // Русская литература. 2020. № 3. С. 208–217.

11 См. нашу статью «Ремизов в борьбе за “сон”», восстанавливающую сюжеты, связанные с критикой жанра «сна» в альбоме «Зарубежная цензура» (в печати: Русская литература. 2021. № 1).

12 Далее в тексте мы будем приводить документы альбома, помечая их номерами в круглых скобках, в полнотекстовом объеме, если это эпистолярный источник, либо в виде аннотаций, содержащих описание рукописи или печатного текста, а также необходимые дополнения, касающиеся авторских помет и сведений о публикации. Последовательность

примерами из ремизовского конволюта, для того чтобы структурировать проблемное поле коммуникации писателя с «цензорами» и критиками. Для подкрепления наших реконструкций, мы, помимо критических печатных отзывов, также обратимся и к другим тематически близким материалам архива писателя, которые поддержат нашу догадку о том, что альбом «Зарубежная цензура» представляет собой свод своего рода документальных «уникумов», отражающих рецепцию его творчества в литературной среде.

***

Разумеется, среди критиков, рецензентов и редакторов писателя были люди в разной степени к нему приближенные по дружеским и профессиональным мотивам. Однако позиция редактора обязывала соблюдать формат и политику издания, а позиция рецензента вынуждала рассматривать отдельные произведения во взаимосвязи с предшествующим творческим багажом автора, с одной стороны, и в контексте современного литературного процесса, с другой. В альбоме «Зарубежная цензура» мы не найдем категорически негативных критических отзывов. Однако именно благожелательные рецензии и статьи, похоже, Ремизов был склонен воспринимать с обратным знаком, ведь именно созданный благодаря многим из таких оценок «образ» писателя (Ремизова — сказочника, Ремизова — археолога русской книжности, Ремизова — последователя Достоевского) задавал «устаревшую» для его самоощущений парадигму читательского восприятия. Все оценочные «клише» возникли благодаря мастерству писателя, сформировавшемуся еще в доэмигрантский период его творчества. В 1920-х гг. Ремизов находился в поиске новых форм автобиографической прозы, и заслуженные еще до революции «регалии» явно ограничивали его творческий поиск.

Из своей корреспонденции в альбом «Зарубежная цензура» для раскрытия темы «цензуры» Ремизов отобрал лаконичный эпистолярный документ, содержание которого подтверждало довольно распространенную в его литературном окружении тенденцию — не столько препятствовать сугубо авторским приемам, сколько откорректировать творческое реноме писателя, отвечающее сложившимся стереотипным представлениям о его

фрагментов не соответствует альбомному расположению и подчинена исключительно логике наших рассуждений.

таланте. Подобным примером дружеского «манипулирования» творческой реализацией Ремизова оказалось письмо Бориса Зайцева, который оставался на протяжении многих лет в числе близких товарищей писателя. В качестве заведующего литературным отделом образованного в 1925 г. рижского журнала «Перезвоны» ему пришлось отвечать на «прицельные» вопросы писателя, касающиеся литературной политики издания, исподволь указывая на предпочтения редколлегии:

(1) 22 сент<ября> 1926

Дорогой Алексей Михайлович,

обо всем, что Вы хотите и о чем упоминаете, я в «Перезвоны» написал. *Цензуры у нас нет, а некоторый отбор редакционный как и всюду*[13]. Оч<ень> рад буду, если дадите нам еще что-ниб<удь>,

особенно если это будет «стиль рюсс».

Ваш Бор. Зайцев[14].

Зайцев искренне ценил ремизовское призвание сохранять в культурной памяти соотечественников традицию русской патериковой легенды. Четверть века спустя, в мемуарном очерке, не без мысли о давнем сотрудничестве в «Перезвонах», он коснулся темы востребованного писательского «амплуа»: «У нас, в “Русской мысли” того времени, — писал он, используя название известного журнала, образованного в 1947 г., в значении абстрактного эмигрантского периодического издания, — много появлялось очень милых его вещичек “стиль рюсс” чрезвычайно. Этим я обычно занимался. Он давал мне текст, я по напечатании носил ему гонорары — скромные, но честные эмигрантские златницы. Небогато, но ему и это нравилось» [6, с. 137].

Закономерно, что из всех современников ремизовская настойчивость в праве на свободный творческий выбор запомнилась именно Зайцеву. В 1926 г. широко отмечали 25-летие его литературного пути. Из канцелярии Царя Асыки Первого была направлена искусно изготовленная «ценная бумага», удостоверяющая не только княжеский титул Зайцева в Обезьяньей Великой и Вольной Палате, но и гарантирующая ему привилегии, которые

13 Подчеркнуто красными чернилами рукой Ремизова.

14 Amherst. Series 1. Subseries 2. Box 16. Folder. 29.

были оплачены специальными «акцизными» марками разного денежного достоинства в валюте Обезвелволпала — «обезлионах». Каждая из них сопровождалась ремизовским пояснением. Была среди них и специальная, напоминавшая Зайцеву о проблеме авторской свободы в эмигрантской печати: «марка 12 обезлион / право печатать / все, что хочешь / безо всякой редакционной цензуры» (цит. по воспроизведению грамоты в кн.: [7, с. 318]). Этот сюжет подспудно присутствует в речи Зайцева, опубликованной уже к 50-летию литературной деятельности Ремизова, в которой, говоря о его творческой индивидуальности, он не преминул отметить независимый характер юбиляра: «У Вас есть свобода писать, что хочешь, как хочешь ...» [8, с. 2].

Между тем в первой половине 1920-х гг. желание «сузить широту» ремизовского творчества прочитывалось и в критических оценках З.Н. Гиппиус, которая, используя свой литературный авторитет, в рецензии на книгу «Звенигород окликанный» (1924) объявила: «У Ремизова я люблю не все. И мне жаль, что в нем не разбираются, не хотят понять, за что именно его нужно любить. Одни, с эстетической точки зрения, возвышают его, другие — отрицают (тоже эстетически!), но берут непременно целиком, и главного дара, собственной его доли, — как он любит говорить, — обыкновенно не замечают». По убеждению критика главное призвание писателя — быть певцом «юродивой Руси»[15]. Попытки создать актуальный для печати ремизовский «репертуар» сказались и на тактике редактора журнала «Современные записки» М.В. Вишняка, который после публикации глав новой повести «По карнизам», построенной на абсурдной диффузии реальности и фантазии, решил конкретизировать спрос редакции и в письме от 23 декабря 1925 г. спрашивал: «Что Вы готовите для “Сов<ременных> Зап<исок>”? Думаете ли вообще? Помните о нас и наших вкусах: реалистическое (Поле блакитное[16]) мы предпочитаем снам (La Matière[17]). Если что готово, сообщите, — мы возьмем в запас»[18]. Подобного рода творчество «по запросу» редакций явно не согласовывалось с личной творческой программой Ремизова.

15 *Антон Крайний*. <Гиппиус З.Н.> А. Ремизов. Николины притчи. [Рец.] // Современные записки. 1924. Кн. 22. Дек. С. 447.

16 Повесть «В поле блакитном» вышла из печати в Берлине в 1922 г.

17 Глава из повести «По карнизам». См.: *Ремизов А.* La Matière // Современные записки. 1926. Кн. 27. Дек. С. 101–157.

18 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 3.

***

Как мы могли убедиться по приведенному выше письму Зайцева, в периодике охотно печатали ремизовские переложения апокрифических легенд и патериковых рассказов. Однако и в пределах художественного освоения агиографии писатель сталкивался с ограничениями. Нечто вроде «нравственной» цензуры угадывается в отношении представителей редакционных коллегий к его археологическим «находкам» из собраний патериковых легенд, недвусмысленно раскрывающих тему «блуда» как бесовского наваждения в жизни христианского праведника с последующим описанием духовной победы над грехом. Судя по составу альбома «Зарубежная цензура» «проблемными» в 1925–1926 гг. оказались три рассказа:

> **(2)** Рассказ «Покаяние» («Один престарелый епископ, о котором шла молва...»). Наборная рукопись. Автограф с вымаранным словом в признании епископа: «— Я [зчркн. 1 слово] впал в блуд. И больше не могу быть вашим епископом».

> (**3**) Рассказ «Постник». Наборная рукопись. Автограф. Здесь же зеленым карандашом Ремизов внес разметку текста корректурными знаками. В правом верхнем углу авторская помета зеленым карандашом: *Purus amor*. Текст несет на себе следы стертых зачеркиваний крест-накрест также зеленым карандашом.

> (**4**) Рассказ «Судия». Наборная рукопись. Автограф. Здесь же зеленым карандашом Ремизов внес разметку текста корректурными знаками. В правом верхнем углу две ремизовских пометы: 1) красными чернилами: *Не пропущено Перезвонами*; 2) зеленым карандашом: *Чертог твой*[19].

Для понимания мотивов к «цензурным» преследованиям подклеенных в альбом рукописей нам следует обратиться к истории создания журнала «Путь», посвященного религиозно-философскому модернизму. Летом 1925 г. по договоренности с учредителем и редактором нового из-

19 Amherst. Series 1. Subseries 2. Box 16. Folder 29.

дания Н.А. Бердяевым Ремизов подготовил четырехчастный корпус своих переложений легенд о святых угодниках, собранных по древнерусским источникам. Первый и второй разделы составляли циклы «Purus amor» и «Чертог Твой» с тремя названными рассказами, сюжеты которых строились на гомосексуальной теме[20]. В письме от 24 августа, сохранившемся среди корреспонденции Ремизова, Бердяев сообщал о своем впечатлении, которое даже повлияло на уже установленную редакционную политику, первоначально не предполагавшую публикации художественных произведений. Однако именно циклы, содержащие приведенные выше рассказы, были редактором «отбракованы»: «Дорогой Алексей Михайлович! Прочел с большим удовольствием то, что Вы мне прислали. У нас в журнале беллетристики не будет, но можно иногда печатать художественные отрывки, имеющие религиозный интерес. Я думаю, что можно из них напечатать III. Дела человеческие и IV. Русские повести. I. Purus amor и II. Чертог твой, по-моему, не подходят и мне мало нравятся»[21]. В результате во втором номере журнала «Путь» за 1926 г. без названных разделов были помещены тринадцать ремизовских миниатюр под общим заголовком «Из книги “Плетешок”» [1].

Едва ли зачеркнутое слово в рукописи «Покаяние» стало причиной отказа от рассказа, который впервые, как и рассказ «Постник», был опубликован в авторском сборнике «Подорожие» (СПб.: Сирин, 1913). В эмиграции оба текста после неудачных попыток 1926 г. без изменений вновь появились в печати только в 1955 г. [1]. Дальнейшая история публикации рассказа «Судия» показывает, что выбранная Ремизовым тема явно не согласовывалась с предпочтениями не только основателя журнала «Путь», но и других редколлегий. Об этом противоречии, в частности, говорит обмен письмами с редакцией журнала «Перезвоны», где весной 1925 г. уже была начата публикация патериковых легенд под общим заголовком «Чертог Твой: Из книги “Плетешок”» [1]. Очевидно, в начале 1926 г. писатель пытался возобновить печать цикла, однако 31 января получил письмо о возврате «рассказика “Судия”», «который, — как уклончиво писал Б.К. Зайцев, передавая мнение редакции журнала, — у нас не

20 См. роспись произведений, в письме Л. Шестову от 19 августа 1925 г.: [16, с. 172]. См. также тексты рассказов: [20, с. 139–140, 135–136].

21 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 1a.

прошел»[22]. Ни один из ремизовских друзей-редакторов — ни Бердяев, ни Зайцев — не назвали истинных причин отказа от трех рассказов, оперируя лишь вкусовыми критериями. Однако содержание альбома в целом подразумевало более веские основания, по которым Ремизов поместил наборные рукописи перечисленных произведений в альбоме «Зарубежная цензура». Не располагая документальными аргументами, выдвинем версию о том, что редакционные решения были поставлены в зависимость от общественной ситуации 1925 г., связанной с громким скандалом, разразившимся в феврале. Тогда возник прецедент воздействия церковной «цензуры» на деятельность редколлегии газеты «Последние новости», опубликовавшей 8 февраля рассказ С.Р. Минцлова «Тайна». Сюжет этого произведения восходил к апокрифическому Евангелию от Иуды, в котором была представлена героическая трактовка роли предателя Христа. Случай клерикального порицания, обращенного на редактора газеты И.П. Демидова[23], очевидно, подразумевал осторожность решений и в других редакциях периодической печати.

***

Отдельного рассмотрения заслуживает в альбоме «Зарубежная цензура» подборка критических отзывов на произведения Ремизова, которая является реакцией «автора-составителя» на проявления разного рода идиосинкразии критиков к его художественным приемам. Отсутствие взаимопонимания между писателем и читателем запечатлелось в двух вырезках из печатных источников, касающихся издания в начале 1927 г. романа «Взвихренная Русь» — второго со времени романа «Пруд» (1905; 1908; 1912) произведения большой формы, работе над которым Ремизов посвятил 7 лет жизни, вместившей трагедию революционных лет и начало эмиграции:

22 Amherst. Series 1. Box 4. Folder 3. Впервые это авторское переложение легенды об осуждении «плотолюбивого» монаха, появилось в печати в 1912 г. под названием «Нагой инок» на страницах журнала «Заветы». В эмигрантской периодике «Судия» уже был опубликован три года назад в журнале «Воля Россия», но снова в печати появился только в 1955 г. в журнале «Возрождение» [1].

23 Подробнее о скандале см.: [15, с.13–15].

(5) *Айхенвальд Ю.* <«Литературные заметки»>. Вырезка из газеты «Руль» (1927. 16 февраля. № 1889. С. 3). На альбомном листе выходные данные рукой Ремизова: *Руль № 1889. 16. 2. 27.* В тексте синим карандашом подчеркнуто слово *раешник*[24].

В статье, содержавшей оценку романа, наряду с авторскими удачами были придирчиво перечислены некоторые этические и эстетические прегрешения Ремизова из «черного списка», упомянутого нами в начале статьи. К первым из них известный критик отнес ремизовские «сны». Об этом «камне преткновения» критической литературы 1925–1926 гг., не принимавшей ремизовский абсурдистский жанр, Ю.И. Айхенвальд высказался, исходя из личного восприятия, как бы сказал писатель, «по своему глазу и слуху» [18, с. 253]: «...не без скуки читаешь про сновидения, какие имел автор, про иных его знакомых, нам незнакомых». Да и весь роман, на взгляд профессионального читателя, оказался не лишен изъянов, уже отмеченных критиком и в других произведениях[25]: «...есть на его страницах противная физиология; много обычного для него скоморошества». В целом же вся эпопея, сотканная, по выражению Айхенвальда, из «стихии слов», произвела на него впечатление искусственного «светопреставления» — «жуткой панорамы взвихренной России, которую развертывает перед нами наш удивительный раешник»[26]. Для Ремизова, мнившего себя, если не Иваном Тимофеевым нового времени, то по крайней мере хроникером «последних времен»[27], разумеется, такое неожиданное соотнесение романа с балаганным жанром могло быть воспринято как незаслуженное умаление масштаба его творческих задач, особенно учитывая трагический накал композиционных доминант романа, придавших этому произведению звучание космогонической эпопеи.

Ремизов не в первый раз сталкивался с односложными оценками Айхенвальда, не привыкшего изменять своих эстетических критериев, сложившихся в дореволюционную пору. Тем удивительней для него, по всей

24 Amherst. Series 1. Subseries 2. Box 16. Folder 29.

25 См. о критике книги «Кукха. Розановы письма»: [11, с. 266–273].

26 *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Руль. 1927. 16 февр. С. 3.

27 Главы романа, печатавшегося в повременных изданиях России с 1919 г. и продолженные в зарубежной периодике (1922–1924), назывались «Временник Алексея Ремизова», в публикациях 1924 г. название цикла изменилось: «Из временника 17-го года» (см.: [1]).

вероятности, оказалась статья представителя младшего поколения историков литературы:

> **(6)** *Гофман М.Л.* Рецензия М.Л. Гофмана на роман «Взвихренная Русь». Вырезка из парижских «Последних новостей» (1927. 4 августа. № 2325. С. 3)[28].

Критик начал свою рецензию с объявления «неудачным» названия романа, подобрав образу ремизовской революционной России такие эпитеты, как «взбаламученная», «зашатавшаяся», «взбудораженная», «потревоженная» и, наконец, «испуганная». Анализируя композицию «Взвихренной Руси», Гофман указал на конкретные недостатки романной формы, пострадавшей от неуместного, на его читательский взгляд, проявления авторского «Я». Признав новое произведение «одной из самых значительных книг, какие только появлялись в России и за границей», он отметил два самых уязвимых звена повествовательной структуры: «Ремизов хотел обнять всю Россию, начиная с военной России и кончая Россией 1921 г., хотел ее писать этически, без проклятий и без благословений, но как часто его этический и жуткий в своей полной правде рассказ переходит в личный дневник, и как непомерно много страниц он посвящает себе, Алексею Михайловичу Ремизову, с его особенными, своими думами и снами. Своему углу в громадной, необъятной России»[29]. Едва ли литературовед догадывался, что от обратного описал основную творческую интенцию писателя, направленную на создание новых форм автобиографической прозы.

Прижизненная библиография, посвященная творчеству Ремизова, накопила значительное число критических статей и рецензий на роман «Взвихренная Русь» (включая отзывы, сохранившиеся в переписке), среди которых восторженные отклики многократно преобладают над ругательными. Однако ремизовский выбор сам по себе показывает, что писателя занимала проблема несовпадения собственной художественной задачи и «горизонтов ожидания» читателя, связанная с автобиографизмом вообще и «снами», которые писатель отстаивал как неотделимый от его мировос-

28 Amherst. Series 1. Subseries 2. Box 16. Folder 29.

29 *Гофман М.Л.* Ремизов Алексей. Взвихренная Русь. Изд. Таир. Париж, 1927. [Рец.] // Последние новости. 1927. 4 августа. С. 3.

приятия элемент личного бытия. Негативная рецепция этих концептуально важных составляющих его творческого сознания быстро укоренялась и становилась «подцензурной». Для того чтобы подтвердить устойчивость рецептивной реакции, приведем письмо одного из критиков, печатавшегося в газете «Возрождение» — органе, принципиально следовавшем политике крайней оппозиционности большевистской России и, по отдельным высказываниям Ремизова, числившем его по разряду просоветски настроенных писателей. Напомним, что роман Ремизова завершается мыслью о будущем возрождении России, которая политически была неудобна крайне радикальным кругам эмиграции. Тем не менее Н.К. Кульман летом 1927 г. опубликовал в газете одну из самых ярких статей, оценивающих «Взвихренную Русь» как вершину творчества писателя. Критик, тщательно проанализировавший архитектонику романа-эпопеи, писал: «Нигде талант Ремизова не сказался с такой яркостью, как здесь, и нигде он не раскрыл себя, как писателя и человека с такой полнотой»[30]. Между тем он не удержался, чтобы не выразить общераспространенного мнения: «В художественном отношении в новом произведении Ремизова есть некоторые недостатки, обычно присущие его творчеству. Его символика не всегда доступна пониманию, озадачивает читателя <…>. Импрессионистская символика опасна тем, что ее “отсветы”, “дуновения” и сны могут оказаться настолько глубоко интимными, что даже искушенный и чуткий читатель станет перед ними в тупик»[31]. В своем личном письме ученый-филолог продолжил свои размышления, затронув проблему непреодолимого разлома между авторской интенцией и читательской рецепцией. 29 декабря 1927 г. Кульман, пересылая Ремизову свой печатный отклик, писал:

> Дорогой Алексей Михайлович,
>
> Знаю, что «Возр<ождение>» Вам не каждый день попадает в руки и потому посылаю Вам на всякий случай свой фельетон о Вашей чудесной эпопее. Писатель далеко не всегда согласен с читателем в оценке своих произведений, но мне кажется, что «В<звихренная> Р<усь>» — одно из замечательных явлений в русской литературе. — Вы, вероятно, не примете моих

30 *Кульман Н.* Новая эпопея (Алексей Ремизов. «Взвихренная Русь». Изд. Таир. Париж, 1927). [Рец.] // Возрождение. 1927. 21 июля. С. 5.

31 Там же.

замечаний об импрессионистической символике, да и может ли художник принимать замечания по поводу того, что связано с его сущностью, с его природой? Однако мое мнение в этом отношении совершенно определенно: если бы ее было меньше. То эпопея еще более выиграла в своей художественной силе»[32].

***

Письмо, как и статья Кульмана, не стали объектами альбома «Зарубежная цензура». По-видимому, Ремизова занимали случаи более радикальных расхождений авторефлексии и рецепции. Судя по лаконичности репрезентации документов, касающихся некоторых казусов восприятия его творчества 1923–1931 гг. рецензентами, писатель в своем отборе материала руководствовался отнюдь не «грузом мелочных обид». Скорее, это была попытка, с одной стороны, осмыслить типологию редакционных требований и критических откликов, а с другой — зафиксировать собственные заявленные художественные принципы. Созданный для личного пользования артефакт представляет собой фрагмент хроники литературной жизни русского зарубежья, в которой писатель стремился не только сохранять независимость личной творческой программы от внешних мнений и обстоятельств, но и быть активным участником литературного процесса.

32 Amherst. Series. 2. Box. 4. Folder 12.

Список литературы

1 Алексей Михайлович Ремизов: Библиография (1902–2017) / авт.-сост. Е. Обатнина, Е. Вахненко. URL: http://pushkinskijdom.ru/remizov/pages/II.%20Critical%20articles.html (дата обращения: 05.08.2020).

2 *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 367 с.

3 *Брусянин В.В.* Страшные сказки жизни. (Собрание сочинений Ал. Ремизова) // *Брусянин В.В.* Дети и писатели: Литературно-общественные параллели. (Дети в произведениях А.П. Чехова, Леонида Андреева, А.И. Куприна и Ал. Ремизова). М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1915. С. 146–203.

4 *Грачева А.М.* Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» // Алексей Ремизов: Исслед. и материалы: Сб. науч. ст. / отв. ред. А.М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно: Europa Orientalis — Puskinskij Dom, 2003. (Collana di Europa Orientalis; Вып. 4). С. 249–262.

5 *Данилова И.* Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920-е годы) / University of Helsinki. Department of Modern Languages. Helsinki, 2010. 269 с. (Slavica Helsingiensia; 39)

6 *Зайцев Б.* Мои современники / сост. Н.Б. Зайцева-Соллогуб; вступ. ст. Б. Филиппова. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. 167 с.

7 *Зайцев Б.* На Афон / вступ. ст. А.К. Клементьева. М.: Индрик, 2013. 414 с.

8 *Зайцев Б.* Ремизову. К 50-летию литературной деятельности // Русская мысль. 1952. 19 сентября. № 486. С. 2.

9 *Закржевский А.* Подполье. Психологические параллели: Достоевский, Леонид Андреев, Федор Сологуб, Лев Шестов, Алексей Ремизов, Мих. Пантюхов. Киев: Изд-во журн. «Искусство и печатное дело», 1911. 108 с.

10 *Луцевич Л.Ф.* Авторецепция как попытка формирования литературной репутации в «Авторской исповеди» Николая Гоголя // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. XIII Гоголевские чтения / общ. ред. В.П. Викуловой. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2013. С. 177–178.

11 *Обатнина Е.* Вариации памяти (Творческая история «Кукхи» и других мемуарных свидетельств Ремизова о Розанове) // *Ремизов А.М.* Кукха. Розановы письма / изд. подгот. Е. Обатнина. СПб.: Наука, 2011. С. 231–319. (сер. Лит. памятники).

12 *Обатнина Е.* О целях творчества: Полемический диалог А. Ремизова и И. Ильина // Алексей Ремизов: Исслед. и материалы: Сб. науч. ст. / отв. ред. А.М. Грачева и А. д'Амелия. СПб.; Салерно: Europa Orientalis — Puskinskij Dom, 2003. (Collana di Europa Orientalis; Вып. 4). С. 181–202.

13 *Обатнина Е.* Ремизов: Личность и творческие практики писателя / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.: Новое литературное обозрение, 2008. 295 с. (Новое лит. обозрение. Науч. прил.; Вып. 71).

14 *Обатнина Е.Р.* Этюды к творческой биографии А.М. Ремизова: начало эмиграции. 1921–1922 гг. // Литературный факт. 2018. № 7. С. 8–45.

15 *Обатнина Е.Р.* Этюды к творческой биографии А.М. Ремизова: "La vie", или жизнь «чудесным образом». Париж, 1924–1925 // Литературный факт. 2019. № 4 (14). С. 8–44.

16 Переписка Л.И. Шестова с А.М. Ремизовым / вступ. заметка, подгот. текста и примеч. И.Ф. Даниловой и А.А. Данилевского (продолжение) // Русская литература. 1994. № 1. С. 159–174.

17 *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 336 с.

18 *Ремизов А.М.* Как научиться писать / публ. и примеч. А.М. Грачевой // Алексей Ремизов: Исслед. и материалы: Сб. науч. ст. / отв. ред. А.М. Грачеваи А. д'Амелия. СПб.; Салерно: Europa Orientalis — Puskinskij Dom, 2003. (Collana di Europa Orientalis; Вып. 4). С. 263–329.

19 *Ремизов А.М.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 2001. Т. 4: Плачужная канава. 560 с.

20 *Ремизов А.М.* Собр. соч. СПб.: Росток: Изд-во Росток, 2018. Т. 14: Звезда надзвездная. 735 с.

21 *Розанов И.Н.* Литературные репутации. М.: Никитинские субботники, 1928. 147 с.

References

1 *Aleksei Mikhailovich Remizov: Bibliografiia (1902–2013)* [Alexey Mikhailovich Remizov: Bibliography (1902–2013)], comp. E. Obatnina, E. Vakhnenko. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2016. 834 p. (In Russ.) Available at: http://pushkinskijdom.ru/remizov/pages/II.%20Critical%20articles.html (Accessed 05 August 2020).

2 Bogomolov N.A. *Mikhail Kuzmin: Stat'i i materialy* [Mikhail Kuzmin: Essays and materials]. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 1995, pp. 57–66. (In Russ.)

3 Brusianin V.V. *Deti i pisateli: Literaturno-obshchestvennye paralleli. (Deti v proizvedeniiakh A.P. Chekhova, Leonida Andreeva, A.I. Kuprina i Al. Remizova)* [Children in the works by A.P. Chekhov, Leonid Andreyev, A.I. Kuprin, and Al. Remizov]. Moscow, Tipografiia tovarishchestva I.D. Sytina Publ., 1915, pp. 146–203. (In Russ.)

4 Gracheva A.M. Tvorcheskie materialy A. Remizova k knige N. Kodrianskoi "Aleksei Remizov" [Remizov's contributions to the book *Alexey Remizov* by N. Kodryanskaya]. In: *Aleksei Remizov: Issledovaniia i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti* [Alexey Remizov: Studies and materials], ed. by A.M. Gracheva and A. D'Amelia. St. Petersburg; Salerno: Europa Orientalis Publ., 2003, pp. 249–262. (Collana di Europa Orientalis; Issue 4.) (In Russ.)

5 Danilova I. *Literaturnaia skazka A.M. Remizova (1900–1920-e gody)* [A literary fairytale by A.M. Remizov (1900–1920th years)]. Helsinki, Helsinki University of Department of Modern Languages, 2010, pp. 99–124. (Slavica Helsingiensia; 39) (In Russ.)

6 Zaitsev B. *Moi sovremenniki* [My contemporaries], comp. N.B. Zaitseva-Sollogub; introd. B. Filippov. London, Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. 167 p. (In Russ.)

7 Zaitsev B. *Na Afon* [To Athos], intro A.K. Klement'ev. Moscow, Indrik Publ., 2013. 414 p. (In Russ.)

8 Zaitsev B. Remizovu. K 50-letiiu literaturnoi deiatel'nosti [To Remizov. On the 50th year anniversary of the literary activity]. *Russkaia mysl'* [Russian Thought], 1952, September 19. (In Russ.)

9 Zakrzhevskii A. *Podpol'e. Psikhologicheskie paralleli* [Underground. Psychological parallels]: Dostoevskii, Leonid Andreev, Fyodor Sologub, Lev Shestov, Aleksey Remizov, Mikh. Pantiukhov. Kiev, "Iskusstvo i pechatnoe delo" Publ., 1911. 108 p. (In Russ.)

10 Lutsevich L.F. Avtoretseptsiia kak popytka formirovaniia literaturnoi reputatsii v "Avtorskoi ispovedi" Nikolaia Gogolia [Autoreception as an attempt at the development of the literary reputation in "The Author's confession" by Nikolay Gogol]. In: *Tvorchestvo Gogolia i russkaia obshchestvennaia mysl'. XIII Gogolevskie chteniia* [Gogol's work and the Russian social thought. The 13th Gogol readings], ed. V.P. Vikulova. Novosibirsk, Novosinirskii izdatel'skii dom Publ., 2013, pp. 177–178. (In Russ.)

11 Obatnina E. Variatsii pamiati (Tvorcheskaia istoriia “Kukkhi” i drugikh memuarnykh svidetel’stv Remizova o Rozanove) [Variations of the memory (The history of writing of “Kukkha” and other memorial records about Rozanov)]. In: Remizov A.M. *Kukkha. Rozanovy pis’ma* [Kukkha. Rozanov’s letters], ed. by E. Obatnina. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, pp. 231–319. (In Russ.)
12 Obatnina E. O tseliakh tvorchestva: Polemicheskii dialog A. Remizova i I. Il’ina [About the purposes of art: A. Remizov and I. Ilyin’s polemic dialogue]. In: *Aleksei Remizov: Issledovaniia i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti* [Alexey Remizov: Studies and materials], ed. by A.M. Gracheva and A. D’Amelia. St. Petersburg; Salerno, Europa Orientalis Publ., 2003, pp. 181–202. (Collana di Europa Orientalis; Issue 4.) (In Russ.)
13 Obatnina E. *Remizov: Lichnost’ i tvorcheskie praktiki pisatelia* [Remizov: Personality and creative practices of the writer]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 295 p. (In Russ.)
14 Obatnina E.R. Etiudy k tvorcheskoi biografii A.M. Remizova: nachalo emigratsii. 1921–1922 gg. [Studies on A.M. Remizov’s creative biography: the beginning of emigration. 1921–1922]. *Literaturnyi fakt*, 2018, no 7, pp. 8–45. (In Russ.)
15 Obatnina E.R. Etiudy k tvorcheskoi biografii A.M. Remizova: “La vie”, ili zhizn’ “chudesnym obrazom”. Parizh, 1924–1925 [Studies on Alexey Remizov’s creative biography: “La vie”, or living “miraculously”. Paris, 1924–1925]. *Literaturnyi fakt*, 2019, no 4 (14), pp. 8–44. (In Russ.)
16 Perepiska L.I. Shestova s A.M. Remizovym (prodolzhenie) [L.I. Shestov’s correspondence with A.M. Remizov (continued)], introd., ed. and comment. by I.F. Danilova i A.A. Danilevsky. *Russkaia literatura*, 1994, no 1, pp. 159–174. (In Russ.)
17 Reitblat A.I. *Kak Pushkin vyshel v genii: istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoi kul’ture Pushkinskoi epokhi* [As Pushkin became a genius: historical and sociological sketches about the book culture of the Pushkin era]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. 336 p. (In Russ.)
18 Remizov A.M. Kak nauchit’sia pisat’ [How to learn to write], publ. and comment by A.M. Gracheva. In: *Aleksei Remizov: Issledovaniia i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti* [Alexey Remizov: Studies and materials], ed. by A.M. Gracheva and A. D’Amelia. St. Petersburg, Salerno: Europa Orientalis Publ., 2003, pp. 263–291. (Collana di Europa Orientalis; Issue 4.) (In Russ.)
19 Remizov A.M. *Sobranie sochinenii* [Collected works]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2001. Vol. 4. 560 p. (In Russ.)
20 Remizov A.M. *Sobranie sochinenii* [Collected works]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2018. Vol. 14. (In Russ.)
21 Rozanov I.N. *Literaturnye reputatsii* [Literary reputations]. Moscow, Nikitinskie subbotniki Publ., 1928. 147 p. (In Russ.)

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ЕСЕНИН АКАДЕМИЧЕСКИЙ К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА

© 2020 г. Н.И. Шубникова-Гусева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 26 июня 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-266-299

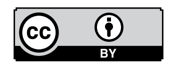
Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ (грант № 20-012-00261 А)

Аннотация: В статье обобщен опыт и результаты научно-исследовательской работы по программе изучения жизни и творчества С.А. Есенина (1895–1925) в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН. В рамках этой программы с 1990-х гг. по настоящее время осуществлен выпуск фундаментальных трудов: Полное собрание сочинений С.А. Есенина в 7 т. (9 кн.) (1995–2002; гл. редактор Ю.Л. Прокушев), Летопись жизни и творчества С.А. Есенина в 5 т. (7 кн.) (2003–2018). Готовится Есенинская энциклопедия. На конкретных примерах анализируется комплекс решаемых в Полном собрании сочинений поэта текстологических и историко-литературных проблем: освобождение авторского текста от различного рода искажений и цензурных изъятий, композиция и состав томов Полного собрания сочинений С.А. Есенина, вопросы датировок, комментирования текста и др. Рассматриваются методологические и методические принципы Летописи жизни и творчества С.А. Есенина и конкретное решение малоисследованных проблем научной биографии поэта: военная служба в Царском Селе, вхождение Есенина в мировой литературный процесс (переводы и рецепция), история издания «Собрания стихотворений» (1926), подготовленного самим поэтом во второй половине 1925 г., и др. Показана преемственность этого труда с Полным собранием сочинений С.А. Есенина. Сделан вывод о том, что Полное собрание сочинений и Летопись жизни и творчества поэта создают необходимые предпосылки для целостного и системного исследования всего комплекса проблем жизни и творчества С.А. Есенина в «Есенинской энциклопедии».

Ключевые слова: С.А. Есенин, Полное собрание сочинений (1995–2002), Летопись жизни и творчества (2003–2018), Есенинская энциклопедия

Информация об авторе: Наталья Игорьевна Гусева (Шубникова-Гусева) — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/ https://orcid.org/0000-0003-3753-2935
E-mail: shubnikova-gus@mail.ru

Для цитирования: *Шубникова-Гусева Н.И.* Есенин академический. К 125-летию со дня рождения поэта // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 266–299. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-266-299



THE ACADEMIC ESENIN: TO THE 125TH ANNIVERSARY OF THE POET'S BIRTH

© 2020. N.I. Shubnikova-Guseva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 26, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) grant No. 20-012-00261 A.

Abstract: This article is a survey of the experience and the results of the research on the life and work of Sergey A. Esenin (1895–1925) at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Within the framework of this research program, from the 1990s to the present, two fundamental works have been published: the *Complete Works in 7 volumes* (9 books) (1995–2002; edited by Yu. L. Prokushev) and the *Chronicle of Esenin's Life and Work* in 5 volumes (7 books) (2003–2018). The *Esenin Encyclopedia* is currently a work in progress. The article discusses specific cases that demonstrate how complex textological, historical, and literary issues related to Esenin have been addressed in the course of the research. These issues include: publication of the original texts exempt from various types of distortions and censorship exemptions, developing the structure and the content of the volumes of Esenin's *Complete Works*, the issue of dating, and the problems of commenting. The article examines methodological and methodical principles of the *Chronicle of Esenin's Life and Work*. It shows, for example, how the hitherto understudied facts and episodes of Esenin's biography have got coverage in the volume: his military service in Tsarskoye Selo, initiation into the world literature (translations and reception), the history of the publication of *Collected poems* (1926) prepared by the poet himself in the second half of 1925. The article emphasizes the continuity of this work with *Esenin's Complete Collection of Works*. The author comes to the conclusion that the *Complete Works* of Esenin and the *Chronicle of Esenin's Life and Work* form the basis for a holistic and systematic study of the entire complex of his life and work in the *Esenin encyclopedia*.

Keywords: Sergey Esenin, *Complete Works* of Sergey A. Esenin in 7 volumes (9 books) (1995–2002), *the Chronicle of Esenin's Life and Work* in 5 volumes (7 books) (2003–2018), *The Esenin Encyclopedia*.

Information about the author: Natalia I. Shubnikova-Guseva (Guseva), DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/ https://orcid.org/0000-0003-3753-2935
E-mail: shubnikova-gus@mail.ru

For citation: Shubnikova-Guseva N.I. The Academic Esenin. To the 125th Anniversary of the Poet's Birth. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 266–299. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-266-299

«Есенин академический» — так назывался один из первых сборников-спутников Полного собрания сочинений С.А. Есенина в 7 т. (9 кн.), выпущенный Институтом мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук к 100-летию со дня рождения поэта [5]. В этот же юбилейный год вышел первый том Полного собрания, которое до сих пор является единственным завершенным академическим собранием русского поэта XX в. [6]. Тогда же состоялся Международный научный симпозиум [16] и были заложены основы научно-исследовательской программы изучения жизни и творчества выдающегося русского поэта Сергея Александровича Есенина (1895–1925). Речь идет об утвержденном Ученым советом ИМЛИ РАН в 1998 г. перспективном плане работы по подготовке и выпуску фундаментальных трудов, посвященных поэту, в который, кроме Полного собрания сочинений, вошли Летопись жизни и творчества С.А. Есенина и Есенинская энциклопедия. Такая последовательность подготовки изданий явилась оптимальной, поскольку без решения основных вопросов текстологии творческого наследия поэта невозможно подготовить сколько-нибудь полную и точную Летопись жизни и творчества писателя. «История текста, — по словам Д.С. Лихачева, — дает те “составные элементы движения”, из которых слагается история литературы» [10, с. 176].

Актуальность и научная новизна академического проекта изучения наследия Есенина заключается в том, что его творчество многие годы замалчивалось. Начиная с 1960-х гг. появилось немало исследовательских работ и выявились дискуссионные проблемы. Вышедшее в свет шеститомное издание Собрания сочинений (1977–1980) представило известные к тому времени произведения поэта, тексты из разных редакций, избранные вари-

анты и краткие комментарии, но в 1990-е гг. потребовалась «реконструкция позднейшей репутации поэта» [2, с. 26], решение возникших историко-литературных и текстологических проблем и переоценка критических мнений о творчестве Есенина.

Полное собрание сочинений С.А. Есенина: проблемы и решения

Обобщая достигнутые отечественными и зарубежными исследователями результаты изучения жизни и творчества Есенина и последнюю творческую волю самого поэта, готовящееся Полное собрание сочинений С.А. Есенина впервые во всей полноте решало комплекс текстологических и историко-литературных проблем: целостно, максимально полно и в соответствии с авторской волей представить творческое наследие поэта, освободить тексты от различного рода искажений и купюр, с учетом всех доступных рукописей отразить весь свод вариантов и творческую историю произведений, решить вопросы датировки произведений, снабдить авторские тексты основательным комментарием, в котором приводятся все печатные и рукописные источники текста, творческая история, прижизненная критика и реальный комментарий.

Наряду с известными исследователями и родными поэта: Ю.Л. Прокушев (главный редактор), Л.Д. Громова (Опульская), А.А. Козловский, В.А. Вдовин, С.П. Кошечкин, Т.П. Флор-Есенина, библиографами и библиофилами, Н.Г. Юсов, Ю.А. Паркаев и др., Собрание готовили Н.И. Гусева (Шубникова-Гусева), С.И. Субботин, Е.А. Самоделова, к работе над последним седьмым томом приступили также В.А. Дроздков, А.Н. Захаров, Т.К. Савченко, М.В. Скороходов, Л.М. Шалагинова, Ю.Б. Юшкин, С.С. Куняев, редактор Т.С. Шеханова и др.

Параллельно с работой над Собранием сотрудниками группы «Изучения жизни и творчества С.А. Есенина» (начала работать в 1990 г.) были подготовлены и выпущены научные труды, заполняющие «белые пятна», необходимые для научных комментариев к отдельным томам. Это прежде всего «Русское зарубежье о Есенине» в 2 т. (1993), «Материалы к биографии» (1993), библиографический справочник Н.Г. Юсова «Прижизненные издания С.А. Есенина» (1994), содержащий полное описание авторских и коллективных сборников Есенина, с полным перечнем критических

отзывов на авторские книги, и справочно-библиографическое исследование Н.Г. Юсова о дарственных надписях Есенина (1996).

Вопросы научного комментирования невозможно решить без изучения переписки автора и мемуарной литературы о нем. К началу подготовки Полного собрания сочинений С.А. Есенина ответные письма поэту были не собраны и не опубликованы сколько-нибудь полно, ряд ценных воспоминаний о поэте также не был опубликован полностью. Эта задача решена в третьем и четвертом томах четырехтомника «Сергей Есенин в стихах и жизни» (1995, 2-е изд. — 1997). Значение этого издания состоит в том, что в него впервые вошли не только все известные к тому времени письма Есенина, но и письма, адресованные поэту, и многочисленные письма о Есенине, в том числе написанные при жизни поэта, собранные его племянницей Т.П. Флор-Есениной, а также наиболее достоверные воспоминания о нем, опубликованные без купюр и дополненные неизвестными ранее мемуарами.

«И над каждой строкой без конца...»

Основным источником текста первых трех томов Полного собрания сочинений С.А. Есенина стал так называемый наборный экземпляр — рукопись, которую во второй половине 1925 г. подготовил сам автор и по которой в конце 1925 г. осуществлялся набор Собрания стихотворений Есенина, изданный в 1926 г. (хранится в ГМИРЛИ, бывший ГЛМ). Эта рукопись расценивается как последняя авторская воля поэта. Тома построены по жанровому принципу, первые так, как их составил автор: первый том — стихотворения, второй — маленькие поэмы, третий — поэмы. В композиции Полного собрания сочинений С.А. Есенина каждого из трех первых томов учитывались авторские принципы.

Собрание представило целостный свод всего выявленного к тому времени литературного и эпистолярного наследия поэта, включая частушки и около 300 дарственных надписей, 264 письма (в том числе 48 ранее неизвестных), деловые бумаги, афиши и программы выступлений, подготовленные поэтом, отдельные записи и наброски (раздел «Рукою Есенина»), который раскрыл новые грани творчества поэта.

Мнение о том, что Есенин не имел ученического периода, было опровергнуто публикацией его ранее неизвестных стихотворений 1910–1911 гг.,

вошедших в Собрание. Существенно изменилось представление о Есенине-прозаике, авторе повести «Яр» (<1915>), рассказов и сатирического памфлета «Дама с лорнетом. Вроде письма. На общеизвестное» (<1925>). Среди вошедших в 5 т., «Проза», произведений — незаконченная статья «Россияне» (<1923>), направленная против тех пролетарских писателей, и прежде всего публициста Л.С. Сосновского, которые допускали в печати резкие нападки на участников других литературных группировок, а также отзыв «‹О резолюции ЦК РКП(б) о художественной литературе›» (<1925>) и «‹Ответ редакции “Новой вечерней газеты”›» (<1925>) и др. В раздел «Рукой Есенина» 7 т. (кн. 2) Собрания вошел отрывок неизвестного прозаического произведения Есенина (<1923>), обнаруженный в Отделе рукописных фондов ГМИРЛИ[1], где поэт протестует против обычаев и человеческих предрассудков, против скандала вокруг его неравного брака с А. Дункан, в пользу свободного выбора каждого человека: «Я хочу сказать, что за белые пряди, спадающие с ее лба, я не взял бы золота волос самой красивейшей девушки» [6, т. 7 (2), с. 93]. Образные переклички этого текста с поэмами «Страна Негодяев» и «Черный человек» (<1923–> 14 ноября 1925) расширяют их историко-литературный контекст. В разделе «Неосуществленные замыслы произведений и изданий» [6, т. 7 (3), с. 71] отмечено, что поэт в последние годы задумал повесть «Когда я был мальчишкой» (<1924>).

Все опубликованные ранее тексты произведений, письма, документы, дарственные надписи Есенина в Собрании впервые даны полностью без купюр и искажений текста. Сверка проведена по имеющимся рукописным и печатным источникам (впервые введено 50), в том числе единственная в наследии поэта рукописная книга «Страна Негодяев» (1922–1923), выполненная в 1924 г. (Частный архив); автограф «Сказки о пастушонке Пете...» (1925), автографы поэм «Ус» (1914) и «Отчарь» (1917), а также автобиография Есенина 1922 г., хранящаяся в Бахметевском архиве русской и восточноевропейской истории и культуры Отдела редких книг и рукописей Библиотеки Колумбийского университета (Нью-Йорк, США) и др.

В результате полностью представлен текст драматической поэмы «Страна Негодяев». Очерк «Железный Миргород» (1923) опубликован по печатному тексту в газете «Известия ВЦИК» и в разделе «Редакции» по ав-

1 ГМИРЛИ. Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 276, 3-я папка. Л. 65–66.

тографу поэта полностью (вошло 9 абзацев, изъятых при подготовке текста к печати). В разделе «Другие редакции» второго тома опубликованы отрывки из поэмы «Гуляй-поле» под заглавием «Ленин» с комментарием С.И. Субботина [6, т. 2, с. 183–192, 439–449]. В текст поэмы «Песнь о великом походе» (1924) введено 24 строки: четыре отрывка с упоминанием Л.Д. Троцкого, А.М. Каледина и Г.Е. Зиновьева, которые по цензурным соображениям не публиковались более 70 лет: «Ни за Троцкого, / Ни за Ленина — / За донского казака / За Каледина. <...> Но при всякой беде / Веет новью вал. / Кто ж не вспомнит теперь / Речь Зиновьева? <...> А Зиновьев всем / Вел такую речь: / “Братья, лучше нам / Здесь костьми полечь, / Чем отдать врагу / Вольный Питер-град / И идти опять / В кабалу назад”. <...> Ой ты, атамане! / Не вожак, а соцкий. / А на что ж у коммунаров / Есть товарищ Троцкий? / Он без слезной речи / И лихого звона / Обещал коней нам наших / Напоить из Дона» [6, т. 3, с. 125, 128–129].

Долгая дискуссия, итоги которой кратко отражены в комментарии к поэме «Черный человек» [6, т. 3, с. 684–685], велась всего об одной букве в 10-й строке этой поэмы: «Ей на шее ноги...» — ноги или ночи мог написать поэт? Среди уточняющих авторскую позицию назовем еще хотя бы два исправления в драматической поэме «Страна Негодяев». Первое — уточнение в заглавии. Второе слово в соответствии с авторскими автографами пишется с большой буквы. Вопреки спорам исследователей о том, где находится есенинская Страна Негодяев, в России или в Америке, заглавие явно указывает на условность созданной поэтом мифологической страны, которая обозначена в тексте выделением ключевых слов, получающих символическое значение и статус топонимов, определяющих ее границы. Эти слова, так же как название самой страны — «Страна Негодяев», которое встречается только в заглавии произведения, в беловом автографе (частный архив) написаны с прописной буквы: в строке 243 «Ты хочешь, чтоб Трибунал...»; в 499 «И, считая весь мир за Бедлам»; в 472 «Вот она — Мировая Биржа» [6, т. 3, с. 540].

Еще одно исправление в тексте этой поэмы — в строках 971–972 (слова коммуниста Рассветова): «Чтоб чище синел простор // Коммунистическим взглядам» [6, т. 3, с. 102, 540] по двум автографам — вместо «Чтоб чище синел простор // Коммунистическим взглядом», как печаталось почти 70 лет. Слова о просторе с «коммунистическим взглядом» цитировал

каждый советский исследователь, они служили даже обоснованием авторской позиции Есенина. Утверждалось, что в этих словах заключен тот окончательный вывод, к которому пришел Есенин после долгих раздумий. Одна буква существенно уточняет не только смысл, который вложил в них автор, но и содержание поэмы в целом. В «Стране Негодяев» не простор наделен коммунистическим взглядом, а он, по мнению одного из персонажей поэмы, Рассветова, будет чище синеть взглядам коммунистов, если они уничтожат хотя бы сто бандитов, таких, как Номах.

Сохранившиеся черновики стихотворений и поэм показывают, какую огромную работу проводил Есенин над рукописями. Объем вариантов к «Пугачеву» в четыре раза превышает основной текст. Некоторые строки имеют около тридцати вариантов. Прочтение черновых автографов, расшифровка есенинских строк, написанных мелким бисерным почерком, зачастую карандашом, густо зачеркнутых или стертых и выцветших от времени, являлась крайне трудоемкой работой. Многие из них теперь впервые прочитаны. Благодаря этому в разделе «Варианты» публикуется множество неизвестных ранее строк поэта. Только в вариантах к беловому автографу «Страны Негодяев» имеется свыше 50 строк, в том числе несколько отрывков, которые не вошли в окончательный текст [6, т. 3, с. 365, 366 и 367–368].

Проблема датировок

Наиболее сложной проблемой творческого наследия Есенина, как, впрочем, и других писателей [7], оказалась проблема датировок. Датировки ранних писем Есенина были пересмотрены С.И. Субботиным в процессе детального анализа бумаги, конвертов и нумерационных помет на некоторых письмах [16, с. 405–421]. Проблему датировок ранних произведений еще в начале 1960-х обозначил К.Л. Зелинский во вступительной статье к пятитомному собранию сочинений Есенина (М., 1961). Она привлекла внимание многих исследователей: В.А. Вдовина, Л.Л. Бельской, Е.И. Прохорова, В.В. Кожинова, Н.В. Чубуковой, К.М. Азадовского и др.

Вопросы вызывала качественная разница между стихами, датированными Есениным в наборном экземпляре 1910–1913 гг., и произведениями, бесспорно относящимися к этому периоду (стихи из тетрадей, переданных Есениным Е.М. Хитрову в 1912 г., цикл «Больные думы», стихи из писем к Г.А. Панфилову и М.П. Бальзамовой и т. п.). О таких стихах, как

«Выткался на озере алый цвет зари…» (1910) или «Матушка в купальницу по лесу ходила…» (1910), Есенин в эти годы не упоминал, и они не появлялись в московских изданиях 1914–1915 гг. В ходе работы над первым томом дискуссия о датировках обострилась, и это обстоятельство значительно задержало издание тома [17]. Были досконально изучены все имеющиеся доводы и аргументы [8; 6, т. 1, с. 403–414].

Однако же объективных оснований для отмены авторских дат в большинстве случаев не было представлено и в предисловии к комментариям первого тома его составитель, А.А. Козловский, подробно изложил аргументы принятого порядка указания дат под текстами произведений в Полном собрании сочинений С.А. Есенина. Воспроизводились авторские даты, указанные в наборном экземпляре, в автографах и в авторских публикациях, если они не опровергались известными в настоящее время документальными источниками. В случае опровержения авторской даты в угловых скобках ставилась редакционная дата. При этом в комментариях к каждому произведению указывался источник датировки и излагались дискуссионные моменты и факты, дающие документальные основания для суждений о времени создания и публикации произведения [6, т. 1, с. 414–415].

Довольно значимым не только для трактовки произведения, но и творческого пути Есенина явился вопрос о времени создания поэмы «Черный человек», которая не была датирована автором. До сих пор в изданиях поэмы воспроизводилась дата Собрания стихотворений — 14 ноября 1925 г., т. е. дата завершения подготовки произведения к печати и работы над заключительной частью поэмы, хотя известно, что Есенин, как правило, имел привычку перед публикацией править написанные вещи. Факт посмертной публикации произведения, которое было напечатано в журнале «Новый мир» 25 января 1926 г., и гипноз даты написания, а на самом деле ее последней правки, определили ее восприятие как автобиографической и завершающей творческий путь поэта, как поэму кризиса, предвестие конца, болезнь, бред и полубезумие [6, т. 3, 700–702]. Тем более что содержание «Черного человека» и его герой — «мальчик из простой крестьянской семьи», которого автор награждает даже собственным портретным сходством, — дают на это внешние основания.

На самом деле поэма была написана в 1923 г., чему есть немало свидетельств: поэт читал ее друзьям, делал объявления о ее публикации, говорил,

что напечатать поэму «нигде не может, что редактора от нее отказываются» [13, т. 2, с. 315]. Учет всей совокупности фактов позволяет датировать поэму <1923–> 14 декабря 1925 г., учитывая свидетельства автора и его современников. А.Б. Мариенгоф писал, что в окончательный текст Есенин внес поправки «не очень значительные» [6, т. 3, с. 685–694].

Изучение творческой истории произведений, представленное в комментарии к Собранию, занимающем более половины объема всего текста, позволило показать Есенина не только лирическим, но и философским и эпическим поэтом. Оказалось, что Есенин начал свой творческий путь одновременно как лирик, детский поэт и драматург. Свое первое стихотворение «Береза» послал в детский журнал «Мирок» (М.), где в 1914–1915 гг. опубликовал еще 8 стихотворений: «Пороша», «Поет зима — аукает...» («Воробышки»), «Село (Пер<евод> из Шевченко)», «Колокол дремавший» («Пасхальный благовест»), «С добрым утром!», «Сиротка» (Русская сказка), «Что это такое?», «Черемуха». Одновременно печатался в других московских детских журналах: «Проталинка» и «Доброе утро». К 1916 г. подготовил макет сборника «Зарянка» с подзаголовком «Стихи для детей» (при жизни не издавался) [6, т. 7 (3), с. 74–75].

В предисловие к третьему тому Собрания и в раздел «Утраченное и ненайденное» входит документальное описание неизвестных драм и поэм Есенина [6, т. 3, с. 455–457; т. 7 (3), с. 15–27]. Самое раннее из крупных произведений («черновик — 10 листов больших, и 10 листов — беловых», см. письмо к М.П. Бальзамовой от 26 января 1913 г.) — драма в стихах «Пророк» (<1912>), содержание и отзывы на нее удалось извлечь из писем Есенина 1912–1913 гг. Не дошли до нас поэма «Тоска» (<1913>), а также поэма «Галки» (<1914>), сданная в печать, запрещенная военной цензурой и конфискованная в наборе. Пьеса «Крестьянский пир» (<1916>) должна была появиться в сборнике «Скифы». Есенин вспоминал: «Начали уже набирать, но я раздумался, потребовал его в гранках, как бы для просмотра, и — уничтожил. Андрей Белый до сих пор не может мне этого простить: эта пьеса ему очень нравилась, да я и сам иногда теперь жалею» [13, т. 1, с. 440]. Не сохранился «драматический отрывок» из эпохи Ивана IV (1920) [13, т. 1, с. 352], тогда же была задумана драма В.Э. Мейерхольда, В.М. Бебутова и С.А. Есенина «Григорий и Димитрий». К концу 1925 г. относится замысел поэмы «Пармен Крямин», в которой, по

«тогдашним предположениям» Есенина, «должно было быть 500 строк» [13, т. 2, с. 299].

Неожиданный вывод, в корне меняющий взгляд исследователей на самое крупное и острое драматическое произведение Есенина «Страна Негодяев» и на понимание отношения поэта к будущему России, был получен в результате системного изучения всей совокупности фактов творческой истории драматической поэмы «Страна Негодяев». Поэма, которая в течение 70 лет считалась незавершенной, оказалась законченным произведением. Четыре неудавшихся попытки ее публикации в 1924 г., беловой автограф поэмы, выполненный в форме рукописной книги, материалы наборного экземпляра подготовленного автором «Собрания стихотворений», примечаний И.В. Евдокимова к поэме [6, т. 3, с. 551] в сопоставлении с историко-функциональным аспектом (прижизненные отзывы по рукописям и воспоминания о многочисленных выступлениях автора с чтением этой вещи, сделавшие ее общеизвестной для культурной публики еще в 1923 г. не только в России, но и за рубежом), показали, что Есенин рассматривал эту драматическую поэму как законченное художественное произведение. Примечание о незавершенности поэмы было сделано рукой А.К. Воронского в корректуре, пришедшей из типографии 8 февраля 1926 г., уже после смерти Есенина для того, чтобы поэма, которая по цензурным соображениям не допускалась к печати, была опубликована в третьем томе Собрания, как планировал автор.

«Свое» и «чужое» слово как проблема

Существенную проблему в комментировании произведений Есенина представляли многочисленные реминисценции, отзвуки и порой прямые или скрытые цитаты из произведений и статей других авторов, как правило, введенные в авторский текст без кавычек. Оказалось, что Есенин в своих произведениях и письмах непроизвольно или сознательно мог переходить на «чужой» язык с целью утвердить свой взгляд на тот или иной мотив или сюжет, получивший отражение в художественной литературе, фольклоре и других источниках. Начиная с ранних писем и произведений такое явное или скрытое цитирование использовалось им постоянно. Одним из примеров может служить письмо другу юности, Г.А. Панфилову, написанное после 23 сентября 1913 г., в котором встречаются есенинская вариация

припева песни неизвестного автора «По пыльной дороге телега несется...» и начальная строка народной песни «Ноченька», цитируются (по памяти) строки стихотворения Вл.С. Соловьева «Своевременное воспоминание» («Израиля ведя стезей чудесной...»), получившее широкое распространение среди русской читающей публики; переиначенные строки из «Русской песни» А.В. Кольцова, аллюзия на заглавие повести Н.Г. Помяловского «Мещанское счастье»; вариация строк из стихотворения И.С. Никитина «Вырыта заступом яма глубокая...» (1860) и отзвук первых строк стихотворения М.А. Лохвицкой «Я хочу умереть молодой...» (1898–1900). По памяти возникают переклички с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя и произведениями М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта» (1837), «Прощай, немытая Россия...» (1841) [6, т. 6, с. 304–308].

Обратив внимание на слова Ю.Н. Тынянова о том, что Есенин «кажется порою хрестоматией “от Пушкина до наших дней”», комментатор первого тома А.А. Козловский обозначил это наблюдение как проблему применительно к стихотворениям поэта и заметил, что указание подобных реминисценций в комментарии существенно увеличит его и без того большой объем [6, т. 1, с. 434–435]. И все же он не смог не обратить внимания на функцию использования «чужого слова», на «полемический ключ», в котором по отношению к Н.А. Клюеву и А.М. Ремизову написаны «Тучи с ожерёба...» [6, т. 1, с. 519], на диалоги между «Осенью» Есенина и «Осенней волей» Блока, между «Отговорила роща золотая...» и «Выхожу один я на дорогу» М.Ю. Лермонтова и «Давай ронять слова...» Б.Л. Пастернака [6, т. 1, с. 433–435]. В комментарии к стихотворению «Опять раскинулся узорно...» также отмечены отзвуки стихов А.А. Блока («Опять, как в годы золотые...», «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля...») и Н.А. Клюева «Любви начало было летом...» [6, т. 1, с. 446]. «Реминисценции стихов Блока и Клюева настолько отчетливы, что не позволяют предположить непреднамеренного, случайного совпадения, — замечает Козловский. — Тем более, что Есенин отлично знал стихи обоих поэтов. “У Есенина была исключительная память. Он помнил почти всего Блока”, — свидетельствовал, например, Г.Ф. Устинов» [6, т. 1, с. 446–447].

Обращая внимание на сходство балладно-романсного строя двух стихотворений Есенина «За горами, за желтыми долами...» и «Опять раскинулся узорно...», Козловский отмечает их диалогический регистр: в пер-

вом — она <героиня> «бедная странница», поклоняется «любви и кресту», молится за его «погибшую душу», во втором — то же самое, но в зеркальном повороте: он «ласковый послушник», она «разгульная жена» [6, т. 1, с. 446–447].

Оказалось, что диалогизм как характерное свойство творчества Есенина просматривается в комментариях к произведениям разных жанров. В маленькой поэме «Возвращение на родину» (1924) еще в прижизненной критике отмечен приход к пушкинскому стиху («...Вновь я посетил...», 1835). Другому источнику этой поэмы посвящен комментарий С.И. Субботина:

По-байроновски наша собачонка // Меня встречала с лаем у ворот. — Казалось бы, конкретный литературный источник обозначен здесь самим автором (см. текст между 13-й и 14-й строфами «Песни первой» поэмы Д. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» — Байрон Д.Г. Соч. В 3-х тт. М., 1974, т. 1, с. 151). Однако, обратив внимание на особенности есенинского цитирования Байрона, Н.С. Ашукин (очерк «Песни-стихи», 1926) резонно указал на более близкую параллель: «...песня “Последний день красы моей” является сильно искаженной переделкой стихотворения И. Козлова “Добрая ночь”, в свою очередь являющегося вольным переводом отрывка из “Чайльд-Гарольда” Байрона (“Проснется день, его краса утешит божий свет”). Интересно отметить, что, вероятно, отзвук строфы этого стихотворения-песни:

Отцовский дом покинул я;
Травой он зарастет —
Собачка верная моя
Залает у ворот...

является строками стихотворения С. Есенина “Возвращение на родину” <следует цитата>» (Кр. нива, 1926, № 35, 29 августа, с. 19). Согласно Н.М. Ядринцеву, эту песню также называли «Собачка» и она была «самою любимою в острогах» (в его кн. «Русская община в тюрьме и ссылке», СПб., 1872, с. 109) [6, т. 2, с. 404–405].

Анализ и реконструкция процесса творческой истории, в частности, конкретных импульсов, которые вызвали интерес автора к той или иной

теме, тому или иному источнику, той или иной детали очень важны, так как проясняют содержание произведений. Работа такого рода особенно необходима для есенинской поэзии с ее обилием намеков, подтекста и ассоциаций. Так, реконструкция сложной и запутанной творческой истории драматической поэмы «Страна Негодяев» (1922–1923) и ее связи с неудавшейся переделкой шекспировского «Гамлета» В.В. Маяковским и В.Э. Мейерхольдом и намеченной, но несостоявшейся постановкой есенинского «Пугачева» в 1922 г. проясняют творческие импульсы Есенина к полемическому диалогу с Гоголем, Маяковским и Шекспиром. Есенин по сути занимается переделкой шекспировской пьесы на современный лад, намеренно используя мотивы, ключевые сцены, образы и слова персонажей шекспировского «Гамлета» в прямо противоположном смысле. Важным средством сатирического изображения мифологической Страны, имитирующей жизнь любого социального объединения вплоть до государства или человечества в целом, является шекспировский подтекст, который пришел к Есенину из наиболее популярных в России переводов «Гамлета» Н.А. Полевого в издании «Школьный Шекспир» (1876), принятого для школьного изучения, и А.И. Кронеберга, опубликованного в Полном собрании сочинений в переводах русских писателей, выдержавшем несколько изданий. «Страна Негодяев», так же как и «Гамлет», открывается сценой смены караула, только в «Гамлете» на смену караула идут «друзья Отечества», а в «Стране Негодяев» — «защитник коммуны», обыватель Замарашкин. Шекспир называет негодяями могильщиков и придворных, от которых остался только череп, а Есенин — «руководящий персонал» мифологической Страны Негодяев. В «Гамлете» песни поет Офелия, а в «Стране Негодяев» — подавальщица тетя Дуня. Центральным событием «Страны Негодяев», как и «Гамлета», является сцена «мышеловки» или ловушки («Мы поймаем его как мышь в мышеловку...» — говорит о повстанце Номахе комиссар Рассветов). Словами Гамлета говорит обыватель Замарашкин: «Слова, слова, слова...», ср. также обращение к Номаху, почти дословно повторяющее слова Гамлета перед поединком с Лаэртом: «Не завтра, так после... // Не после... Так после опять...» (действие пятое, сцена II, перевод А. Кронеберга: «Не после, так теперь; не теперь так после; а не теперь, так когда-нибудь да придется же»). Бесконечные разговоры персонала «Страны Негодяев» о Гамлете и королях мира или золотых королях получают иносказательный притчевый смысл.

Каждый из персонажей мечтал быть Гамлетом, а теперь лезет в золотые короли или короли мира [6, т. 3, с. 552–580]. Так «Страна Негодяев» становится поэмой-предупреждением и показывает не реальную Россию, а ту, которой она может стать, если забудет о собственных национальных интересах и своем народе и увязнет в американском бизнесе и гражданской вражде.

Подобный зеркальный поворот зачастую проявляется в поэтике произведений Есенина, начиная с их композиции, когда начало и конец одновременно сопоставлены и противопоставлены («Не жалею, не зову, не плачу…», «Отговорила роща золотая…» и др.). Символика зеркала и зеркальности, составившая основу философского сюжета «Черного человека», всегда была свойственна поэзии Есенина, подтверждая мысль о диалоге как основе есенинского творчества. В 1920-е гг. Есенин достигает высшего мастерства в многозначном диалогизме сюжета, мотивов, композиции и поэтических образов. Он не только творчески усваивает опыт А.С. Пушкина, воспринимая «чужое слово как свое и свое слово как чужое» [1, с. 5], и наделяет персонажей своими чертами, перевоплощается в них, но и одновременно ведет с ними диалог. Обращаясь к нескольким непосредственно не связанным между собой источникам в метафоре, поэт обогащает свой текст за счет намеков и ассоциаций с другими текстами, придавая им дополнительный ассоциативный смысл и тем самым обогащая содержание.

Художественное иносказание, многозначность, своеобразный метафорический шифр, тайнопись, диалогизм, язык символов и ассоциаций — вот те свойства, которые должны быть присущи художественному образу. На таком образе, по мысли Есенина, построены лучшие произведения всех народов от «Илиады» Гомера и «Слова о полку Игореве» до «Гамлета» и «Макбета» Шекспира. Раскрытие многообразных связей своей и чужой речи, расшифровка полемических намеков, спрятанных «в складках иносказания» позволяет раскрыть новаторство его внешне простой и вместе с тем искусной поэзии [20].

Связанные с диалогизмом поэзии Есенина полярные критические оценки его произведений получили отражение в прижизненных критических откликах, отраженных в комментариях. Широкое освещение истории восприятия произведений Есенина прижизненной критикой, включая русское зарубежье (только о поэме «Пугачев» (1921) выявлено более 80 критических отзывов, а вместе с информационными и рекламными объявле-

ниями более 110, а на поэму «Инония» (1917) — более 50), существенно обогатило взгляд на место Есенина в литературном процессе второй половины 1910-х — 1920-х гг.

Представленная в Собрании информация о рукописных и печатных источниках текста и творческой истории произведений, обзор выявленных критических откликов на произведения Есенина, включая русское зарубежье, обеспечили необходимый банк данных для подготовки других фундаментальных трудов, прежде всего многотомной Летописи жизни и творчества С.А. Есенина.

Летопись как документальная научная биография С.А. Есенина

Летопись задумана как фундаментальное исследование, наиболее полный свод фактов и событий жизни и творчества Есенина, расположенных в хронологической последовательности. Этот труд обобщает и вводит в научный оборот большой пласт неизвестных ранее архивных документов, связанных с жизнью и творчеством С.А. Есенина и его окружения в широком историко-литературном контексте. Впервые проведен фронтальный просмотр всех доступных периодических изданий, архивных фондов, дневников, воспоминаний, эпистолярного наследия. Жизнь и творчество поэта расписаны по дням, а в ряде случаев и по часам. Зафиксированы и датированы все известные выступления и встречи, творческая история книг, произведений и неосуществленных замыслов. Основателем этого проекта стал Ю.Л. Прокушев, а его авторы имели опыт подготовки Полного собрания сочинений С.А. Есенина. Среди них — Н.И. Шубникова-Гусева, В.А. Дроздков, А.Н. Захаров, Т.К. Савченко, Е.А. Самоделова, С.И. Субботин, М.В. Скороходов. В работе над последними томами авторами основных разделов томов выступили С.А. Серёгина, опытный архивист Н.М. Солобай, Л.Г. Голубева. Подготовка Летописи стала возможной благодаря сотрудничеству с Государственным музеем-заповедником С.А. Есенина, Рязанским государственным университетом им. С.А. Есенина и ведущими славистами разных стран: Мишель Никё (Франция), Гордон Маквей (Англия), Ежи Шокальский (Польша), В.Э. Молодяков (Япония) и др.

Методологические и методические принципы Летописи разработаны с учетом опыта выпущенных в отечественном и зарубежном литературове-

дении XIX–XX вв. разновидностей жанра, существующей документальной базы и особенностей биографии и личности Есенина. Объем и полнота информации, структура летописных статей (обозначение даты и места события, самого события или факта, источника, комментария и системы отсылок), а также содержание летописных статей и изложение в них материала определены типом издания, в котором с максимальной полнотой отражены все факты биографии поэта: перечень его произведений и переписки, события жизни, публикации и издания произведений, прижизненная критика, упоминания о нем и его произведениях в печати, переписке и воспоминаниях современников. Большое внимание уделяется изложению архивного материала. Есенин предстает в гуще исторических событий, общественной и культурной жизни.

В отличие от Полного собрания сочинений Летопись жизни и творчества С.А. Есенина решает прежде всего проблемы научной биографии, касающиеся датировки, источников и хроники жизни и творчества поэта. Но ряд вопросов, стоящих перед научной биографией писателя, она решить не может. Согласимся с тем, что представление о биографии как о простом изложении (преимущественно в хронологическом порядке) основных событий личной жизни героя и его деяний в зависимости от рода деятельности (политик, полководец, ученый, философ, поэт, артист, музыкант, художник и т. д.) ошибочно.

Вопрос о биографии писателя как особом типе литературоведческого исследования, задачей которого является освещение личности в ее социально-исторической обусловленности и индивидуальном своеобразии, был поставлен еще Б.С. Мейлахом. Сложность проблемы большинство ученых сегодня справедливо относят не столько к объему и к степени обстоятельности изложения, а прежде всего к *концепции*, на которой основана биография, к умению выбрать главнейшие и определяющие моменты жизни поэта и его творческого предназначения, а также к точности и достоверности фактов.

Научная новизна и актуальность Летописи жизни и творчества С.А. Есенина состоит в том, что она представляет исчерпывающее на сегодняшний день документальное жизнеописание поэта, которое является необходимой частью научной биографии поэта. «Биография поэта, — заметил критик А.К. Воронский в статье “Об отошедшем”, — мало известна:

по причинам, ему только ведомым, он скрывал и прятал ее» [3, с. XXIII–XXIV]. Датировка и обстоятельства многих важных событий жизни поэта являлись проблемой.

В томах Летописи широко использованы материалы государственных архивов, в том числе Государственного музея-заповедника С.А. Есенина в Константинове, архивы Г.А. Бениславской (ныне — в ГМИРЛИ) и С.А. Толстой-Есениной (Государственный музей Л.Н. Толстого), а также семейный архив Есениных, в которых находятся уникальные материалы, касающиеся жизни и творчества Есенина: его неизвестные автографы, записки, инскрипты и владельческие записи, переписка близких и родных поэта. В результате удалось ввести в научный оборот 8 телеграмм Есенина 1924–1925 гг., несколько дарственных и владельческих записей Есенина на книгах, а также неизвестные письма Н.К. Вержбицкого, И.В. Грузинова, И. Приблудного к Есенину и Бениславской и другие материалы.

Одна из сенсационных архивных находок, которую удалось отразить лишь в разделе «Дополнения» последнего тома, — история белового автографа «Пугачева», обнаруженного в составе русской коллекции библиотеки London Library ее сотрудницей К. Риччи и изученного С.А. Серёгиной, которая работала с рукописью de vizu. В результате изучения неизвестных ранее зарубежных источников в Летописи удалось раскрыть детективную историю этого автографа, который попал в библиотеку от К.-Э. Бехгофера, английского журналиста и переводчика, отличного знатока русского языка и русской поэзии. Есенин познакомился с Бехгофером, автором книги «По голодающей России» (1921), приехавшим из голодающего Поволжья, в кафе «Стойло Пегаса» и отдал ему рукопись еще не изданной поэмы, скорее всего, в надежде на то, что тот переведет ее на английский язык. Это событие датировано 5 сентября 1921 г. [14].

В соответствии с планами научного сотрудничества Российской академии наук и Польской академии наук на 2005–2013 гг. (Институт славистики ПАН, Варшава) Н.И. Шубникова-Гусева провела научную и архивную работу в Национальной и Публичной библиотеках города Варшавы по сбору материалов о переводах произведений Есенина на польский язык и о рецепции его творчества в Польше, а М.В. Скороходов во время командировок в США выявил ряд новых документов о пребывании Есенина в Америке. Все эти материалы обогатили Летопись жизни и творчества поэта.

Один из примеров работы в отечественных архивах — датировка поездки Есенина в деревню Верхняя Троица Тверской губернии к Калинину с американским журналистом Альбертом Рисом Вильямсом в 1923 г. Давние споры о дате этого события не были доказательными. К сожалению, документов о передвижении американского журналиста Альберта Риса Вильямса по России получить не удалось. Фронтальный просмотр газеты «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов» также не дал результатов. Архив МИДа на запрос ИМЛИ РАН ответил отрицательно. Местные газеты Тверской губернии не отразили это событие. Лишь при анализе документов, обнаруженных в Государственном архиве Российской Федерации и Российском государственном архиве социально-политической истории, было установлено, что М.И. Калинину 8–16 сентября 1923 г. был разрешен краткосрочный отпуск, но 14 сентября он уже председательствовал на заседании ЦИК СССР. Таким образом, во время своего отпуска М.И. Калинин мог находиться на родине лишь с 8 по 13 сентября 1923 г. Есенина также не было в Москве 11 и 12 сентября 1923 г. Это косвенно подтверждается отсутствием выписанных на его имя счетов в кафе «Стойло Пегаса», где в то время он бывал ежедневно. Совокупность этих сведений позволяет заключить, что поездка поэта в Верхнюю Троицу состоялась как раз с 10 по 12 сентября 1923 г. Данные факты подтверждают и воспоминания А.Р. Вильямса, где упоминается также, что поэт в это время искал квартиру для проживания (комментарий Н.М. Солобай) [9, т. 4, с. 74–75].

Литературная биография (биографическая легенда), созданная самим Есениным, и житейская биография (реальная бытовая жизнь) стали разными гранями, которые не могли различить многие современники поэта, зачастую противоположно трактуя одни и те же события и факты. Учитывая это обстоятельство, в Летописи разработан тип комментария, отражающего при необходимости разные точки зрения критиков и исследователей на событие, развернутую аргументацию и «перекрестный опрос документов», важный для объективного освещения его жизни и творчества.

Один из петроградских знакомых Есенина, искусствовед М.В. Бабенчиков, вспоминал о приезде поэта в Петроград в 1915 г.: «О Есенине в тогдашних литературных салонах говорили, как о чуде. И обычно этот рассказ сводился к тому, что нежданно-негаданно, точно в сказке, в Петербурге появился кудрявый деревенский паренек, в нагольном тулупе и дедов-

ских валенках, оказавшийся сверхталантливым поэтом. Прибавлялось, что стихи Есенина уже читал сам Александр Блок и что они ему понравились. Рассказ этот я слышал в различных вариантах, но всегда в одном и том же строго выдержанном стиле. Так, о Есенине никто не говорил, что он приехал, хотя железные дороги действовали исправно, Есенин пешком пришел из рязанской деревни в Петербург, как ходили в старину на богомолье» [13, т. 1, с. 236–237].

При этом общение Есенина с юными петербургскими поэтами было непростым. «Пожалуй, никому из “юрочек“ и маленьких денди, — вспоминал будущий актер и друг Есенина В.С. Чернявский, — не пришелся по вкусу Есенин: ни его стихи, ни его наружность. То, что их органически от него отталкивало, объяснялось и петербургским снобизмом, и зародившейся в них несомненной завистью (настаиваю на этом) к тому, что было у него, а им не хватало: подлинности, здоровья, поэтической “внешкольности”. Их цех ощерился в защиту хорошего вкуса» [13, т. 1, с. 203–205; 9, т. 1, с. 226–227]. В комментарии об одном из вечеров у поэта Рюрика Ивнева в первой декаде апреля 1915 г., «в честь Есенина», приведены подробные и разноречивые мнения присутствовавших на вечере, среди которых были О.Э. Мандельштам, Г.В. Адамович и такие «невозможные» писатели и поэты, как Владимир Гордин и Дмитрий Цензор. Р. Ивнев вспоминал о пении Есениным озорных частушек: «Пианисту В.Л. Пастухову вечер у Р. Ивнева будет памятен тем, что Есенин пришел в голубой косоворотке, был белокур и чрезвычайно привлекателен. Он читал стихи каким-то нарочито-деревенским говорком. <...> Георгий Иванов с обычной своей язвительностью <...> прошептал мне: “И совсем он не из деревни, он кончил учительскую семинарию (или что-то в этом роде)”. <...> Кузмин сказал: “Стихи были лимонадцем, а частушки водкой”» [9, т. 1, с. 227–228].

Комментарий, содержащий развернутую аргументацию и «перекрестный опрос документов», систематически используемый в летописных статьях о последних четырех днях жизни Есенина в Ленинграде (подготовлен С.А. Серёгиной), позволил отразить события и тяжелую, гнетущую атмосферу этих трагических дней. Проведен сопоставительный анализ милицейских протоколов и других документов, составленных после смерти поэта, с дневниковыми записями и воспоминаниями современников, а также с газетными материалами. Эта аналитическая работа позволила выявить

ряд несовпадений в документальных свидетельствах и вариантах воспоминаний разных лет: они касаются дня посещения Есениным И.И. Садофьева, версии о том, что Есенин «хотел симулировать самоубийство» (С.А. Клычков в изложении В.Е. Ардова), а также определения того, кто и в какое время находился рядом с Есениным вечером 27 декабря. Значительная часть архивных материалов такого рода ранее не была полно и объективно проанализирована либо не была известна.

Учитывая жанровые особенности Летописи, которые не позволяют приводить в основном корпусе факсимиле неизвестных документальных материалов полностью, по предложению Главного редактора первого тома Летописи Ю.Л. Прокушева было решено ввести в состав томов раздел «Приложение». В этот раздел в каждом томе включено около 300 единиц редкого, зачастую впервые вводимого в научный оборот документального изобразительного материала, расположенного в соответствии с периодами жизни и творчества Есенина: факсимиле автографов произведений, писем, дарственных надписей, журнальных публикаций, документов, касающихся биографии поэта, его фотографий и портретов, его родных и близких, друзей детства и юности, современников, с которыми встречался Есенин, а также фотографии памятных мест, связанных с его жизнью и творчеством.

Последний 5 (2) том завершают «Справочные материалы», куда входят восемь аннотированных указателей, отражающих все встречающиеся в томах Летописи (в летописных статьях, комментариях и библиографии) имена людей и названия: произведений, книг, сборников — авторских, анонимных и коллективных; периодических и продолжающихся изданий, а также учреждений, организаций и других объектов и материалов, данных в Приложении. Их назначение состоит в том, чтобы помочь читателям максимально эффективно использовать это многотомное издание.

Новые архивные материалы о жизни и творчестве поэта обогатили представление об истоках творчества Есенина, о его творческом пути, о творческой истории его произведений, о его месте в литературном процессе первой четверти XX в. Первый том содержит обилие нового материала о школьных годах в Константиновском земском училище и Спас-Клепиковской второклассной учительской школе; программы и расписания занятий на академическом отделении Московского Городского университета им. А.Л. Шанявского (историко-философского цикла), которые посещал

поэт (подготовлен М.В. Скороходовым). Позже в документах Есенин писал: «Образование высшее. Окончил университет в Москве. Филолог». Архивные материалы касаются участия молодого Есенина в революционном движении рабочих-печатников в пору работы в типографии И.Д. Сытина под кличкой Набор.

Многим неизвестным ранее сюжетам, отраженным в Летописи, уже посвящены специальные исследования [19; 20; 15]. Остановимся на тех, которые по-новому высветили целые периоды биографии поэта: Первая мировая война и воинская служба санитаром в Царском Селе, вхождение Есенина в мировой литературный процесс и история издания подготовленного поэтом Собрания стихотворений в 1926 г.

Воинская служба

Исследование периода биографии поэта, связанного с воинской службой, начали В.А. Вдовин и П.Ф. Юшин еще в 1960-е гг. и продолжил С.И. Субботин. В разделе первого тома (март 1915–1916), подготовленном С.И. Субботиным и Н.Г. Юсовым в Летописи, впервые дан систематизированный свод различных (в том числе неизвестных ранее) документальных свидетельств о подробностях, сопутствующих призыву поэта на воинскую службу и ее прохождению. Царское Село, наряду с Петроградом, рассматривается в Летописи как одно из возможных мест знакомства Есенина с полковником *Д.Н. Ломаном*, активным деятелем «Общества возрождения художественной Руси», близкого к придворным кругам, в конце октября — декабре 1915 г. [9, т. 1, с. 276]. В январе–феврале 1916 г. возбуждается ходатайство о зачислении Есенина санитаром в Полевой Царскосельский Военно-санитарный поезд № 143 Ее Величества, уполномоченным Ее Величества по которому являлся Ломан. 20 апреля 1916 г. Есенин прибыл в Царское Село к месту своей воинской службы, но к воинской присяге был приведен в Царском Селе лишь 14 января 1917 г. [9, т. 2, с. 21].

Как санитар вагона № 6, Есенин совершил две поездки к линии Юго-Западного фронта 27 апреля — 16 мая 1916 г. и 28 мая — 13 июня 1916 г., участвуя в выгрузке и приеме раненых офицеров и нижних чинов на железнодорожных станциях: Бердичев, Евпатория, Жмеринка, Здолбунов, Клевань, Кривин, Курск, Новоселицы, Окница, Ровно и др. Все остановки в Летописи датированы по материалам Российского государственного исто-

рического архива (Санкт-Петербург). Во второй половине мая Есенин подвергается операции в связи с приступом аппендицита [9, т. 1, с. 362–363]. Во время служебных поездок продолжал писать. На пути к Конотопу в 1916 г. набело переписывает поэму «Русь» (1914). В летописных статьях к этому событию удалось дополнить комментарий, данный к поэме в Полном собрании сочинений.

Май, 31. С поездом № 143 Есенин оказывается на станции Брянск в 9 час. 30 мин. утра.

РГИА, ф. 1328, оп. 4, ед. хр. 6, л. 322 об.

Из доклада от 9 июня 1916 г.: «При одноколейном пути движение до Конотопа происходило медленно» (там же).

Есенин переписывает набело свою поэму «Русь», в то время как поезд № 143 находится «у Конотопа».

Этот сохранившийся датированный автограф с авторской пометой: «У Конотопа» (РГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 16; см. о нем: Есенин, II, 288), скорее всего, предназначался для печати. На обороте его первого листа Есенин написал слово «Объяснить», после которого расшифровал, что означают выражения из «Руси» — «в погорающем инее» и «шаль пурги», а также пояснил слова «застреха» и «бласт» (Есенин, II, 288). Возможно, эта рукопись готовилась для одного из издательских проектов М.П. Мурашёва (см.: 31 авг. 1916) — еще перед своей первой поездкой с поездом № 143 (см.: 27 апр. 1916) Есенин обещал другу: «Что-нибудь для тебя покопаю там» (Есенин, VI, 78).

См. Приложение.

В поезде № 143 Есенин прибывает на станцию Конотоп в 11 час. 25 мин. ночи.

РГИА, ф. 1328, оп. 4, ед. хр. 6, л. 322 об. [9, т. 1, с. 365].

В Федоровском городке Царского Села Есенин был представлен членам императорской фамилии. 22 июля 1916 г. принимал участие в «увеселении», организованном Ломаном в честь тезоименитства великой княжны Марии Николаевны в Лазарете № 17 Их Императорских Высочеств Великих Княжен Марии Николаевны и Анастасии Николаевны при Федоровском Государевом Соборе. На открытии празднества читал специально написанное им приветственное стихотворение «В багровом зареве закат шипуч

и пенен...» и поэму «Русь» в присутствии императрицы и великих княжон [9, т. 1, с. 384]. За выступление в «увеселении» Императрица Александра Феодоровна пожаловала Есенину золотые часы с цепочкой и изображением Государственного Герба, которые поэт отдал на хранение Ломану и так и не получил [9, т. 1, с. 394, 397, 398; т. 2, с. 44, 48].

В Летописи проясняются обстоятельства отправки Есенина из Царского Села в «дисциплинарный батальон» по причине его отказа от предложения «написать стихи в честь царя», как пишет Есенин в «Автобиографии» (1923) [6, т. 7 (1), с. 13]. На самом деле Есенин был откомандирован из Царского Села (22 февраля 1917) в Могилев «в распоряжение командира 2-го батальона <...> Сводного пехотного полка Полковника Андреева» [9, т. 2, с. 28], т. е. в ту воинскую часть, в состав которой входила колонна санитарных повозок, куда Есенин был официально причислен как санитар еще в июле 1916 г.

Вхождение в мировой литературный процесс

Динамика вхождения Сергея Есенина с начала 1920-х гг. в мировой литературный процесс относится к наименее исследованным проблемам есениноведения. Речь идет об изучении жизни и творчества поэта как объекта восприятия и интерпретации в словесности и культуре (философии, музыке, живописи, театре и кино) Европы, Азии и Америки. Одной из первостепенных задач является создание соответствующих баз данных, поиск и освоение нового библиографического материала и неизученных источников. Актуальность исследования определяется широким интересом к творчеству Есенина в разных странах, созвучным общему интересу к русской культуре. Поэтический дар поэта, его яркая личность, легендарная биография, литературная карьера и популярность на родине — все это играло и продолжает играть решающую роль. Однако детальное исследование разнообразных аспектов глобального освоения и усвоения есенинского творчества, по существу, только начинается.

При подготовке Летописи впервые систематически введены в научный оборот и датированы прижизненные и посмертные переводы произведений Есенина и критические работы о его творчестве, выявлены факты, события, публикации, которые раньше не учитывались в отечественных и зарубежных работах о поэте и в наиболее полных библиографиях его про-

изведений и литературы о нем, в том числе на иностранных языках. Сотрудничество с исследователями разных стран позволило изучить начальный этап восприятия творчества Есенина в этих странах намного подробнее. В результате оказалось возможным составить максимально полную на сегодняшний день аннотированную «Библиографию переводов произведений Сергея Есенина (1920–1927)» [18], значительная часть материала которой системно вводится в научный оборот впервые.

Первой страной, познакомившейся со стихами великого русского поэта на своем родном языке, стала Германия: в 1920 г. Вальдемар Гартман (Waldemar Hartmann) приложил к своей статье «Русская революционная поэзия новейшего поколения» («Die jüngste russische Revolutionsdichtung») полные переводы стихотворения Есенина «Осень» (1914) и его поэмы «Певущий зов» (1917). Эта страна и ныне является одной из ведущих в процессе мировой рецепции творчества поэта.

Из писем Есенина известно, например, что в 1921 г. в Варшаве печаталась книга с есенинской «Исповедью хулигана» и «Разочарованием» А. Мариенгофа в переводе на идиш (упоминаются типографские оттиски переводов); в Вене готовился сборник на немецком языке, который тоже не увидел свет (письмо от 19 ноября 1921 г.; 6, т. 6, с. 127–128, 506–507). Книги «Inonion» (на немецком языке, Berlin, 1921) и «Inonion» (на французском языке, Paris, 1921), которые поэт обозначил как вышедшие в рекламном перечне «Книги Есенина», содержащемся в его «Треряднице» (1921), не выявлены [6, т. 7 (3), с. 76].

Первая зарубежная книга произведений Есенина «Confession d'un voyou» («Исповедь хулигана») в переводе на французский язык известным бельгийским писателем Францем Элленсом (псевдоним Фредерика Ван Эрнмергема, 1881–1972) вышла в 1922 г. в Париже (2-е издание — 1923). Это один из наиболее ярких литературных контактов Есенина 1920-х гг. Об издании этой книги в Париже было известно, однако оставалось немало загадочного в том, как молодой русский поэт познакомился с известным бельгийским писателем Францем Элленсом и как Элленсу удалось за столь короткий срок подготовить и издать книгу Есенина в Париже.

История встреч Есенина с писателем и работа над первой книгой переводов была раскрыта с помощью нашего коллеги, французского исследователя Мишеля Никё, который по нашей просьбе во Франции нашел

неизвестные ранее воспоминания Элленса «Секретные документы (1905–1956): Сентиментальная история моих книг и некоторые из моих дружеских связей», изданная в 1958 г. в Париже, где Есенину и А. Дункан посвящена целая глава [21]. Книга явилась расширенным изданием 1932 г., которое вышло тиражом всего 165 экземпляров к 50-летию Ф. Элленса. Этот писатель был другом И.Г. Эренбурга, который немало писал о Есенине, очень высоко ценил его творчество и защищал от незаслуженных критических выпадов в печати. На одной из встреч с Есениным в Берлине Эренбург дал поэту брюссельский адрес своего друга. Судя по воспоминаниям Элленса, Есенин познакомился с Элленсом не в Париже, как считалось ранее, а в Брюсселе (Бельгия), где бельгийский поэт жил со своей русской женой Марией Милославской (1385, Chaussée de Waterloo, Bruxelles-Uccle). Как выяснилось, Есенин приехал в Брюссель на 7 дней из курортного бельгийского города Остенде по пути в Париж 11 июля 1922 г. с намерением посетить Элленса, а Дункан — дать три представления в театре «La Monnaie» [9, т. 3 (2), с. 110–118]. Есенин предложил бельгийскому писателю перевести сборник своих произведений на французский язык: «Есенин сообщил мне, что он прочел "Басс-Бассина-Булу" в переводе Эренбурга <...>. На минуту наше жилище озарила одна из самых прекрасных и свежих личностей, с которыми мы до сих пор встречались» [11, с. 20]. На следующий день после первой встречи Элленс и Милославская встречаются с Есениным в отеле «Metropole», где переводчики принимают предложение поэта, получают от него аванс в 1000 франков. Есенин, по словам Элленса, предложил за перевод «баснословную» сумму. Это означало для писателя начало лучших времен, и они с женой с энтузиазмом принялись за работу.

Еще до выхода книги Элленс пишет статью «Un grand poète russe contemporain: Serge Essenine» («Великий современный русский поэт Сергей Есенин»), публикует ее в двух бельгийских журналах: полностью в № 4 «Disque vert» за август 1922, с переводом стихотворения «Кобыльи корабли» (Милославской) и отрывок в бельгийском журнале «La Bataille littéraire» за июль — август 1922, с переводом стихотворения Есенина «Устал я жить в родном краю...» [12, с. 94]. Эта статья в переработанном виде станет предисловием к сборнику переводов. Отмечая органичные для Есенина связи поэтического слова, музыки и изобразительности, Элленс одним из первых ощутил идеи синтеза искусств, свойственные мироощущению поэта

и характерные для искусства Серебряного века, которые и сейчас малоисследованы в литературе о поэте. Впервые раскрывает вдохновение Есенина классической мировой традицией Данте, Шекспира и Пушкина и отмечает, что его поэзия остается при этом «очень современной», а «по материалу совершенно индивидуальной», воспитанной «на прекраснейших образах мировой живописи — на иконах». Важно отметить, что характерный для поэзии Есенина необычный синтез слова, музыкальности и изобразительности с модернизмом, отмеченный Элленсом, привлек внимание к творчеству поэта таких ярких представителей французского авангарда, как поэт Фернан Дивуар, а также польских младопольцев и сербских поэтов.

Для продолжения работы с Есениным по подготовке книги Элленс приезжает во Францию и ежедневно встречается с Есениным то в небольшом особняке Айседоры на улице Помп, то в отеле «Crillon». Характерен один эпизод. На одной из вечерних встреч в Бетховенском зале в особняке Дункан переводчик читал только что законченный им перевод «Исповеди хулигана» и «Пугачева». «Айседора, очевидно, не была удовлетворена моей декламацией — вспоминал Элленс. — <…> Как же мне стало стыдно, когда я его услышал и увидел, как он читает! И я посмел прикоснуться к его поэзии! Есенин то неистовствовал, как буря, то шелестел, как молодая листва на заре. Это было словно раскрытие самих основ его поэтического темперамента. Никогда в жизни я больше не видел такой полной слиянности поэзии и ее творца» [9, т. 3 (2), с. 153–154].

В Париже появляются несколько откликов на статью Элленса о Есенине в парижских газетах: «Excelsior» (15 августа), «L'Humanité» (17 августа) и «L Écho de Paris» (17 августа), где цитируются слова Элленса об одном из лучших русских поэтов, «который воплощает исконные и вечные силы России, введенные в русло духом необычайной мощи». Поэт Ф. Дивуар (газета «L'Intransigeant», 21 или 24 августа), который тоже был знаком с Есениным, приводит начальные слова из статьи Элленса: «Со времен Пушкина Россия не имела, наверное, более великого поэта, чем Есенин». Наконец, 23 сентября 1922 г. в издательстве «Я. Поволоцкий и К°» к 27-й годовщине со дня рождения поэта выходит книга Есенина «Confession d'un voyou» («Исповедь хулигана»). *Содержание*: Предисловие Ф. Элленса. Исповедь хулигана; Песнь о собаке; «Все живое особой метой…»; «Устал я жить в родном краю…»; «Закружилась листва золотая…»; Песнь о хлебе; «Дождик мокры-

ми метлами чистит...» <Хулиган>; Кобыльи корабли; Пугачев. «Слава Есенина превосходит все надежды», — такими словами редакция парижского журн. «Clarte» (1922, 15 октября) приветствует выход книги, публикуя переводы Элленса под общим заглавием «Исповедь хулигана» [9, т. 3 (2), с. 144, 165–169, 207].

Издание книги стало для Есенина большим событием. Получив ее экземпляры и вручив Элленсу доверенность «на исключительное право переводить его сочинения на французский язык», Есенин через два дня, 25 сентября 1922 г. отплывает с Дункан из Франции (Гавр) в Америку (Нью-Йорк) на океанском пароходе «Paris». Знаменательно, что эту книгу Айседора будет показывать журналистам в Нью-Йорке, называя Есенина вторым Пушкиным и Русским Уолтом Уитменом. В заключение хотелось бы подчеркнуть, что книги и статьи о Есенине, изданные в Берлине, и книга его произведений в переводе на французский язык сыграли посредническую роль при обращении многих переводчиков других стран к творчеству Есенина в 1920-е гг.

Проблемы издания собрания стихотворений. 1926

Одним из новых сюжетов последнего тома Летописи стал сюжет о Собрании стихотворений Есенина, которое при жизни успел подготовить поэт во второй половине 1925 г. Известно, что наиболее острая, не опубликованная ранее поэма «Страна Негодяев» тогда не была допущена к печати. И это очень огорчало Есенина. Проведенный анализ имеющихся документов показал, как Д.А. Фурманов, А.К. Воронский, И.В. Евдокимов, Н.И. Николаев и другие сотрудники ГИЗа, готовящие Собрание к печати, поистине совершили подвиг, достойный памяти поэта. Они добились, казалось бы, невозможного: сохранили состав и структуру подготовленного Есениным Собрания и включили в третий том его поэму «Страна Негодяев», не допущенную к печати при жизни поэта.

Чтобы показать хронологию этих событий, удалось расшифровать и датировать пометы на корректуре томов, поступивших из типографии после смерти поэта, произвести анализ записок работников ГИЗа о подготовке к изданию Собрания стихотворений Сергея Есенина, раскрыть всю сложность борьбы за полное исполнение авторской воли поэта, которая велась в течение первых девяти дней после его смерти и поистине самоотверженно

продолжалась в течение всего января. Добившись включения драматической поэмы «Страна Негодяев» в четвертый том Собрания, Воронский продолжал бороться за включение ее в состав третьего тома, как хотел того сам поэт. Несомненно, большую роль в принятии этого решения сыграл Фурманов, бывший в то время политическим редактором Госиздата. Именно он вместе с Евдокимовым в сентябре 1925 г. обсуждал с Есениным проблемы подготовки Собрания и прекрасно знал его планы и намерения. 12 сентября Фурманов сделал запись в дневнике о своей беседе с Есениным:

> Сережа издает «полное собрание» в 3 тт. <…> Сережа болтал, соглашался, просил даже, чтобы предисловие к собранию дал И.В. Евдокимов. Но он не критик. Вопрос я кое-как отвел безболезненно, хотя И.В. кой-сколько и пообиделся. Пойдет предисловием статья Воронского, а перед нею Сережа поместит свой материал, автобиографический, всё, что вспомнит, — и я ему подробно указал, что нам надо: по линии человеческого житья, литературного роста, политических влияний и политического состояния [9, т. 5 (1), с. 413].

Одно из последних заключений, данное по этому изданию Фурмановым 15 марта 1926 г. Через полтора месяца Фурманов умер от ангины, вызвавшей заражение крови, в возрасте 34 лет.

***

Полное собрание сочинений и Летопись жизни и творчества С.А. Есенина в силу своей жанровой специфики не могли аналитически раскрыть весь комплекс проблем биографии и творчества поэта и основной смысл его жизни, осветить вопросы, восходящие к философии и психологии его творчества, особенности его поэтики, показать его «крайнюю индивидуальность» (так поэт сам определил суть своего творчества). Но эти труды создали необходимые предпосылки для исследования всего комплекса проблем жизни и творчества С.А. Есенина в историко-литературном контексте эпохи и на новом научном уровне в «Есенинской энциклопедии». Результаты выполнения научно-исследовательской программы «Есенин академический» показали, что выбранный путь оказался научно продуктивным. Текстология дала исключительную возможность воссоздать художественную

систему и творческий процесс Есенина в его истинном значении. Являясь фундаментом, на котором строится вся последующая литературоведческая работа, она освободила представление о поэте от субъективных суждений, показала его самобытный взгляд на искусство и чуткость к противоречиям своей эпохи и русской истории, к эстетическим поискам начала века и традициям мировой культуры. Документальная биография Есенина осветила ранее не изученные периоды и события его жизни и представила борьбу за искусство главным смыслом его существования, ради которого он, по собственным словам, жертвовал всем.

В настоящее время ученые ИМЛИ РАН приступили к подготовке «Есенинской энциклопедии» (ЕЭ), которая объединит все накопленные знания о поэте. По типу издания ЕЭ станет сводом знаний по всем проблемам изучения жизни и творчества поэта, его многосторонней роли в истории русской и мировой культуры. Здесь будут решаться вопросы соотношения строгой научности и популярности, подход к сложным историко-литературным и теоретическим проблемам и необходимость сочетания дробности анализа каждого произведения с воссозданием целостной картины творческого пути и места наследия Есенина в мировой культуре.

Список литературы

1 *Багно В.Е.* Дар двоякого свойства: чужое слово как свое, свое слово как чужое у Пушкина // Русская литература. 2018. № 3. С. 5–18.

2 *Бодрова* А.С. «Сочинение Лермонтова» 1860 и 1863 как историко-литературная и исследовательская проблема // Русская литература. 2016. № 3. С. 26–48.

3 *Воронский А.К.* Об отошедшем // *Есенин С.* Собр. стихотворений: в 3 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. Т. 1. С. XI–XXXIII.

4 *Гаспаров М.Л.* Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 363–395.

5 Есенин академический. Актуальные проблемы научного издания. Есенинский сб. Вып. II / отв. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наследие, 1995. 320 с.

6 *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.) / Ин-т мировой лит. РАН / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука; Голос, 1995–2002.

7 *Закружная З.С.* Академический Бунин: Текстологические проблемы подготовки научного собрания сочинений И.А. Бунина // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 4. С. 394–404.

8 *Козловский А.А.* Лирика С.А. Есенина (Проблемы текстологии и поэтики): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1997. 37 с.

9 Летопись жизни и творчества С.А. Есенина в 5 т. (7 кн.) / Ин-т мировой лит. РАН / гл. ред. Ю.Л. Прокушев, А.Н. Захаров, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2003–2018.

10 *Лихачев Д.С.* Задачи текстологии // *Лихачев Д.С.* О филологии. М.: Высшая школа, 1989. С. 173–203.

11 *Никё М.* Русский поэт и танцовщица (восп. Франца Элленса о С. Есенине и А. Дункан; публ. пер., комм.) // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 18–27.

12 *Никё М.* С. Есенин в бельгийских журналах 1921–1922 гг.: Новые материалы // Есенин и мировая культура: Мат-лы Междунар. науч. конф., посв. 112-летию со дня рождения С.А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН, Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина / отв. ред.: О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2008. С. 88–100.

13 С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. 512 с. Т. 2. 446 с.

14 *Серёгина С.А.* Автограф поэмы С.А. Есенина «Пугачев» в собрании лондонской библиотеки: Текстологический аспект // Русская литература. 2017. № 1. С. 168–182.

15 *Скороходов М.В.* Сергей Есенин: истоки творчества (вопросы научной биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2014. 384 с.

16 Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сб. Вып. III. М.: Наследие, 1997. 528 с.

17 *Субботин С.И.* Авторские датировки в «Собрании стихотворений» Сергея Есенина. Невостребованные документальные материалы // De vizu. 1993. № 11. С. 58–61.
18 *Субботин С.И., Шубникова-Гусева Н.И.* Библиография переводов произведений Сергея Есенина (1920–1927) // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 341–378.
19 *Шубникова-Гусева Н.И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 528 с.
20 *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 688 с.
21 *Hellens F.* Documents secrets (1905–1956): Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés. Paris: A. Michel, 1958. 413 p.

References

1 Bagno V.E. Dar dvoiakogo svoistva: chuzhoe slovo kak svoe, svoe slovo kak chuzhoe u Pushkina [The ambivalent gift: someone else's word as one's own, one's own word as someone else's in Pushkin]. *Russkaia literatura*, 2018, no 3, pp. 5–18. (In Russ.)

2 Bodrova A.S. "Sochinenie Lermontova" 1860 i 1863 kak istoriko-literaturnaia i issledovatel'skaia problema [*Lermontov's Works* of 1860 and 1863 as a research problem]. *Russkaia literatura*, 2016, no 3, pp. 26–48. (In Russ.)

3 Voronskii A.K. Ob otoshedshem [About the deceased. In: Esenin S. *Sobranie stikhotvorenii: v 3 t.* [Collected poems: in 3 vols.]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1926, vol. 1, pp. XI–XXXIII. (In Russ.)

4 Gasparov M.L. Vladimir Maiakovskii [Vladimir Mayakovsky]. In: *Ocherki istorii iazyka russkoi poezii XX veka. Opyty opisaniia idiostilei* [Essays on the history of the language of the 20th century Russian poetry. Idiostyle description]. Moscow, Nasledie Publ., 1995, pp. 363–395. (In Russ.)

5 *Esenin akademicheskii. Aktual'nye problemy izdaniia. Eseninskii sb. Vyp. II* [Academic Esenin. Actual problems in the publication process. Esenin collection. Issue II], ex. ed. Iu.L. Prokushev. Moscow, Nasledie Publ., 1995. 320 p. (In Russ.)

6 Esenin S.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.)* [Complete works: in 7 vols. (9 books)], IWL RAS, series ed. Iu.L. Prokushev. Moscow, Nauka; Golos Publ., 1995. (In Russ.)

7 Zakruzhnaia Z.S. Akademicheskii Bunin: Tekstologicheskie problemy podgotovki nauchnogo sobraniia sochinenii I.A. Bunina [Academic Bunin: Textual problems of preparing a collection of works by Ivan Bunin]. *Studia Litterarum*, 2017, vol. 2, no 4, pp. 394–404. (In Russ.)

8 Kozlovskii A.A. *Lirika S.A. Esenina (Problemy tekstologii i poetiki):* avtoref. dis. … kand. filol. nauk [Esenin's Poetry (Problems of textological criticism and poetics): PhD thesis, summary]. Moscow, 1997. 37 p. (In Russ.)

9 *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A.Esenina v 5 t. (7 kn.)* [Chronicle of Esenin's life and work in 5 vol. (7 books)], IWL RAS, ed. Iu.L. Prokushev, A.N. Zakharov, N.I. Shubnikova-Guseva. Moscow, IWL RAS Publ., 2003–2018. (In Russ.)

10 Likhachev D.S. Zadachi tekstologii [The tasks of textology]. In: Likhachev D.S. *O filologii* [About philology]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1989, pp. 173–203. (In Russ.)

11 Nike M. Russkii poet i tantsovshchitsa (vosp. Frantsa Ellensa o S. Esenine i A. Dunkan; publ. per., komm.) [A Russian poet and a dancer (memoirs of Frantz Ellens about S. Esenin and A. Duncan; publ. transl., comment.)]. In: *Sovremennoe eseninovedenie* [Contemporary Esenin study], 2008, no 8, pp. 18–27. (In Russ.)

12 Nike M. S. Esenin v bel'giiskikh zhurnalakh 1921–1922 gg.: Novye materialy [S. Esenin in Belgian magazines, 1921–1922: New materials]. In: *Esenin i mirovaia kul'tura: Mat-ly Mezhdunar. nauch. konf., posv. 112-letiiu so dnia rozhdeniia S.A. Esenina* [Esenin and

world culture: Materials of the international conference on the 112th anniversary of Sergey Esenin], IWL RAS, Gos. muzei-zapovednik S.A. Esenina; Riaz. gos. un-t im. S.A. Esenina, ex. ed.: O.E. Voronova, N.I. Shubnikova-Guseva. Moscow, Konstantinovo, Riazan', Pressa Publ., 2008, pp. 88–100. (In Russ.)

13 *S.A. Esenin v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [S.A. Esenin in the memoirs of his contemporaries: in 2 vols.], introd., ed. and comment. A.A. Kozlovsky. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. (In Russ.)

14 Seregina S.A. Avtograf poemy S.A. Esenina "Pugachev" v sobranii londonskoi biblioteki: Tekstologicheskii aspekt [Autograph of the poem by Sergey Esenin "Pugachev" in the collection of the London library: Textological aspect]. *Russkaia literatura*, 2017, no 1, pp. 168–182. (In Russ.)

15 Skorokhodov M.V. *Sergei Esenin: istoki tvorchestva (voprosy nauchnoi biografii)* [Sergey Esenin: the origins of creative writing (questions of biography)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014. 384 p. (In Russ.)

16 *Stoletie Sergeia Esenina: Mezhdunarodnyi simpozium. Eseninskii sb. Vyp. III* [The centenary of Sergei Esenin. Esenin collection. Issue III], ex. ed. Iu.L. Prokushev, ed.-comp.: A.N. Zakharov, Iu.L. Prokushev. Moscow, Nasledie Publ., 1997. 528 p. (In Russ.)

17 Subbotin S.I. Avtorskie datirovki v "Sobranii stikhotvorenii" Sergeia Esenina. Nevostrebovannye dokumental'nye materialy [Authorial dating in the *Collection of poems* by Sergei Esenin. Unclaimed documentary materials]. *De vizu*, 1993, no 11, pp. 58–61. (In Russ.)

18 Subbotin S.I., Shubnikova-Guseva N.I. Bibliografiia perevodov proizvedenii Sergeia Esenina (1920–1927) [Bibliography of translations of Esenin's works (1920–1927)]. *Literaturnyi fakt*, 2019, no 3 (13), pp. 341–378. (In Russ.)

19 Shubnikova-Guseva N.I. *"Ob"ediniaet zvukom russkoi pesni...": Esenin i mirovaia literatura* ["United by the sound of a Russian song...": Esenin and world literature]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012. 528 p. (In Russ.)

20 Shubnikova-Guseva N.I. *Poemy Esenina ot "Proroka" do "Chernogo cheloveka": Tvorcheskaia istoriia, sud'ba, kontekst i interpretatsiia* [Esenin's poems from the "Prophet" to the "Black Man": Creative history, fate, context, and interpretation]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2001. 688 p. (In Russ.)

21 Hellens F. *Documents secrets (1905–1956): Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés.* Paris, A. Michel, 1958. 413 p. (In French)

УДК 821.35
ББК 83.3(2=632.93)

ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ ДОМИНАНТЫ ПОВЕСТИ З. ТОЛГУРОВА «АЛЫЕ ТРАВЫ»

© 2020 г. И.А. Кажарова
Институт гуманитарных исследований — филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр “Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук”»
Дата поступления статьи: 22 марта 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319

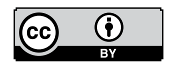
Аннотация: Тематическая многомерность повести З. Толгурова «Алые травы» актуализирует проблему взаимодействия образных доминант, на пересечении которых вырастает философско-эстетическая структура, требующая интерпретации. Два значимых аспекта художественного мира вынесены в заглавие повести: «алые травы» — растительный образ и цветовая характеристика. В статье раскрываются составляющие обеих доминант. Они связаны друг с другом, но каждая из них также соотнесена с более широким контекстом, вне которого ее толкование невозможно: это природа и колорит. Первое анализируется через взаимосвязанные образы поляны, родника, сосны, березы. Важную роль играет эмоциональный подтекст развертывания эпизодов, в которых задействованы цветовые доминанты. Рассматриваются определяющие колорит повести алый, зеленый, черный и белый цвета. Ограниченное количество красок, задействованных автором, позволяет усилить смысловые акценты произведения, помогает читателю не только увидеть метафизическое измерение реалистического конфликта, но и не потерять из виду реалистическую достоверность, скрытую в широкой ассоциативности мифа и фольклора.

Ключевые слова: Толгуров, образ, семантика, природа, колорит, доминанта, эмоциональный подтекст, сакральный центр, дерево-покровитель.

Информация об авторе: Инна Анатольевна Кажарова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр “Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук”», ул. Пушкина, д. 18, 360000 г. Нальчик, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7431-0840

E-mail: barsello@rambler.ru

Для цитирования: *Кажарова И.А.* Образно-смысловые доминанты повести З. Толгурова «Алые травы» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 300–319. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319



FIGURATIVE AND SEMANTIC DOMINANTS OF THE STORY "SCARLET HERBS" BY ZEITUN TOLGUROV

The Institute for the Humanities Research — Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment "Federal Scientific Center "Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences"

Received: March 22, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: Thematic multidimensionality of "Scarlet Herbs" by Z. Tolgurov actualizes the interaction of figurative dominants; the story's philosophical and aesthetic structure is developed at their intersection. Two significant aspects of the story's fictional world are reflected in its title: "scarlet herbs" — a plant and color. This article explores the components of these two interrelated dominants that correlate with a wider framework that makes their interpretation possible — nature and color. I analyze the first of the two in comparison with the interconnected images of the clearing, spring, pine, and birch while juxtaposing the second one with other colors, green, black and white. The limited number of colors used by the author allows him to enhance semantic accents of the story and help the reader not only to see the metaphysical dimension of the story's realistic conflict but also not to lose sight of the realistic authenticity hidden in the wide associativity of myth and folklore.

Keywords: Tolgurov, image, semantics, nature, color, dominant, emotional subtext, sacred center, tree-patron.

Information about the author: Inna A. Kazharova, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute for the Humanities Research, The Institute for the Humanities Research — Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment "Federal Scientific Center "Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences", Pushkin St. 18, 360000 Nalchik, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7431-0840

E-mail: barsello@rambler.ru

For citation: Kazharova I.A. Figurative and semantic dominants of the story "Scarlet Herbs" by Zeitun Tolgurov. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 300–319. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-300-319

Исследователи отечественной литературы XX в., оценивая период 1970-х, созвучны в трактовке его как некой философско-эстетической целостности со своими узнаваемыми чертами. Многое из того, что ее индивидуализирует, было заявлено в предыдущем десятилетии, дальше следовал процесс развертывания, детализации, углубления. Закономерно, что особо востребованными при этом оказывались прозаические жанры. Так, на новую стадию развития перешла в 1970-е военная и деревенская проза. Оба направления, как отмечают В.А. Зайцев и П.А. Герасименко, устремляются к синтезу, при этом «усиливается внимание к теме “человек и природа”, к проблемам экологии» [6, с. 172]. В этом синтезе становится характерным углубление реалистического сюжета посредством разного рода элементов мифологии и фольклора, в силу чего повествование начинает тяготеть к притчевой медитативности.

Вглядываясь в многообразие «фольклорно-мифологических включений», Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий отмечают сильные и слабые стороны их популярности в прозе этого периода. С одной стороны, они породили эффектную форму философизации, вскоре превратившуюся в своеобразную моду, что вызвало полемику, с другой — добавили новое измерение художественному миру, обеспечив ему выходы за пределы привычных конвенций [9, с. 203]. Важный момент нам видится еще и в том, что оказавшийся успешным выход художественного мира за привычные пределы, переход в верхний регистр смысла, как правило, совершался через символические ряды, имеющие выраженную «этническую принадлежность». Все наиболее значимое распределялось в литературе этого периода на ярко выраженные национальные картины мира. Существенно, что на этом отрезке

в этничности мифа и фольклора менее всего просматриваются декоративно-иллюстративные функции. Мифо-фольклорные включения не оставляют читателю возможности пассивного созерцания, заставляют погружаться в значимое и сокровенное чужой культуры, более того, преобразовывать «чужое» в «свое». Вероятно, эта тенденция не была бы действенной, если бы не подспудное напряжение, в котором пребывали духовные силы этого времени: «...была некая общая, базовая основа, которая питала это разномыслие и эти поиски. Углубляющийся с каждым годом тотальный духовный кризис определил одно общее качество художественного сознания семидесятых — драматизм: драматизм как сознание того, что так дальше жить нельзя, драматизм как ситуация выбора, драматизм как мучительное состояние принятия решений» [9, с. 14].

В узнаваемых ориентирах отечественной прозы периода 1970-х гг. предстает повесть «Алые травы» балкарского прозаика Зейтуна Толгурова. Деревня как прообраз духовного истока, природа как носитель вечных смыслов, война и человек, драматизм нравственного выбора и переживание всего этого через мифо-фольклорный код национальной культуры.

Повесть вышла в 1974 г. на балкарском языке в Нальчике, но уже вскоре зазвучала на русском: в 1975 г. издательство «Современник» опубликовало ее в авторизованном переводе А.А. Богданова.

Тематическая многомерность повести актуализирует проблему взаимодействия образных доминант, на пересечении которых вырастает философско-эстетическая структура, требующая интерпретации. Ряд аспектов повести проанализирован в статьях А.Д. Болатовой и А.М. Сарбашевой [2; 11]. Характерно, что исследования мифо-фольклорных и символьных конструкций карачаево-балкарской литературы вообще редко обходятся без отсылок к «Алым травам» [4; 10]. В центре нашего интереса оказалась логика взаимодействия образно-смысловых доминант, обозначенных в заглавии произведения. Разумеется, это не означает, что нам удастся миновать другие образные и семантические линии «Алых трав».

Два значимых аспекта художественного мира вынесены в заглавие повести: «Алые травы» — растительный образ и цвет. Мы постараемся раскрыть составляющие обеих доминант. Они связаны друг с другом, но каждая из них также соотнесена с более широким контекстом, вне которого ее толкование невозможно: это природа и колорит.

Природа. Предстающая и как пространство действия, и в конкретике своих анималистических и растительных ликов, природа остается главным носителем смысла на всех этапах повествования. Более того, она выступает одним из действующих персонажей «Алых трав».

Если схематично обрисовать «модель мира» в ее пространственном измерении, то центром этой модели, безусловно, явится поляна, «поляна Каспота», как называют ее аульчане. Чтобы оказаться на ней, необходимо преодолеть путь через лес. Лес, а за ним горы, обступают родной аул Каспота. Неподалеку от поляны есть родник, к которому герои добираются по крутому спуску. На поляне находится кош, вблизи него лежит большой серый камень — излюбленное место созерцательных наблюдений Азретали, одного из сыновей Каспота. Из числа образов растительного мира в разных контекстах и оттенках постоянно возникают травы и особо выделяются два дерева: сосна и береза.

Пространство «Алых трав» ступенчато, что вполне характерно для местности предгорья, где происходят описанные события. Однако важно обратить внимание на вознесенное расположение поляны. Она находится не где-то на равнине, а высоко, у самых гор. Горы и отвесные скалы по разным ее сторонам создают иллюзию надежной защиты, но они же могут оказаться и подступами к ней.

Поляна в жизни Каспота появилась обыденно, почти случайно: «...случилось так, что еще в год организации колхоза Каспот пришел сюда с отарой колхозных овец и поставил кош. С тех пор и начал косить эту поляну, и уже никто из жителей аула, из уважения к Каспоту, не приходил сюда с косой» [12, с. 10].

Расположенная вдали от аула, у самого подножья гор, для семьи Каспота поляна из уголка любимой и почитаемой земли преобразуется в сакральный, организующий центр мира. Особенно глубоко воспринимает ее в этой ипостаси Азретали. Еще ребенком он грезил чудесной поляной. Для него не было ее прозаической предыстории. Было только то, что изначально это самое важное место в мире. Примечательно, что для иных аульчан это лишь прозаический клочок земли. Разумеется, этикет строго соблюден и никто не позволит себе косить траву на поляне Каспота, но воспринимают ее все же в бытовой плоскости: «Азретали даже услышал однажды, как кто-то говорил: перехитрил Каспот нас всех, лучшую поляну себе забрал» [12, с. 10].

Поляна утверждается в своем ценностном статусе по мере развития событий. Но для Азретали, как мы уже сказали, это была изначально особая территория.

Примечательно, что в ходе повествования она показывается в двух временных планах (прошлое и настоящее) и с двух основных точек зрения. Одну общую точку зрения определяют взгляд Азретали и безличного повествователя, другая принадлежит Каракаю. Так в концептосфере поляны оказываются мечта, заповедность, добро, красота, трагедия, вечный покой, священность, раскаяние, память.

Уже с первого упоминания поляна предстает как точка пересечения прошлого и настоящего. Все события, которые сделали ее сакральным центром, остались в прошлом, а в настоящем — ее тишина и одиночество. Хоть и «перетекает» она в лес, который может послужить укрытием и зверю, и человеку, сама по себе поляна открыта, уязвима. Наивысшего выражения это достигает в тот момент, когда предатель Мусабий выводит к ней вражеский отряд. Но в этой открытости и уязвимости также заложена ее способность обнажать истинную сущность людей, определять «кто есть кто».

Точки зрения Азретали и Каракая как две разные оптики, в которых открывается поляна. Еще до встречи с ней Азретали предчувствовал ее в своих детских снах. В них белые добрые существа, подобно белым тучкам, тихо плавали над какой-то зеленой поляной. В те дни доказательством ее существования была белая лошадь отца, которую он не иначе как нашел там. Для Азретали поляна — заповедное место, где живет его белая, добрая сказка. Символично, что, когда он впервые увидит поляну наяву, она будет белой. И потом, когда сказка уйдет и начнется реальность, особость поляны останется, но теперь уже охраняемая Каспотом и его сыновьями: «...никто из них не позволял себе ступить на ее зеленый ковер, ходили только по тропинке» [12, с. 49], на нее не пускали овец, только белой кобылице разрешено было пастись там. Да и сама кобылица особенная: «Ходит, словно девушка в цветнике, осторожно перебирая мягкими теплыми губами травинки и так же осторожно переставляя ноги, — ни один цветок не сомнет» [12, с. 31]. В дальнейшем Азретали окажется связан с поляной уже навсегда и уйти далеко от нее не сможет, даже если бы захотел: в один страшный день на ней появятся четыре могилы его братьев, а позднее еще одна — Каспота.

Какой «вначале» была поляна для Каракая, не показано. Зато сам он показан на ней ищущим и не находящим прощения изгоем, а в былые годы — молодым удачливым охотником. В те дни, когда его младший брат Азретали мечтал заслужить доверие робких лесных обитателей, иногда ступавших на поляну, от юного Каракая природа словно отшатывалась в испуге. Так было еще до того, как Каракай совершил роковой поступок, а потом только усугубилось. Теперь все живое устремляется прочь от Каракая. Там, где он, мир начинает чернеть. Если по прошествии многих лет поляна для Азретали словно осиротевшее существо, которое нуждается в его участии, то в глазах Каракая поляна «…устремилась куда-то, мчится, будто задравшая подол беспутная женщина» [12, с. 93]. Иными словами, «настроение» поляны зависит от того, каков человек. Но то, каков человек, — это данность, которую вряд ли можно изменить, во всяком случае, в повести немало эпизодов, которые заставляют так думать.

Азретали часто возвращается к поляне, потому что связан с ней духовно и физически, и ему важно, чтобы его сын тоже знал и не терял эту связь. Каракай ходит к поляне в поисках прощения, он жаждет вернуть себе право считаться человеком. У каждого свое, но поляна одинаково значима для обоих. Примечательно, что в определенный момент Каракай получит свой шанс. Как станет ясно потом, это случится в метафизическом пространстве, но так или иначе свой шанс Каракай не использует, и предложенный путь к спасению обернется падением в пропасть. А в это время Азретали в реальном пространстве будет идти вниз, к роднику. Автор не детализирует этот момент, но мы и так помним, что путь к роднику — это спуск по крутой тропе. Азретали размышляет о том, что необходимо очистить родник от осыпавшихся камней и листьев. Символически в этой манипуляции, ежегодно совершаемой, — тот минимум усилий, который необходим, чтобы нить воспоминаний, связь с корнями не оборвалась окончательно: родник очищаемый не превратится в реку забвения. Но, кроме прочего, это проникновенный образ, который воплощает зависимость природы от человека. «Алые травы» неоднократно дают понять, как тонко чувствует природа. Правда, не всегда понятно, насколько она сочувствует человеку, но несомненно, что в ее судьбе он нужен. Загнивающие листья в роднике говорят о том, что без человека природе не обойтись.

Интересно, что, по сути, в начало произведения вынесен этап, когда человек отдален от поляны. Один — с семьей в городе, другой — проклят. Если о причинах отдаленности Каракая мы узнаем поступательно, то отдаленность Азретали открывается ретроспективно. О том, что он стал горожанином, станет известно только ближе к концу повести. И после стольких эпизодов, отразивших поляну в чутком взгляде Азретали, это «открытие», тоже ретроспективное, вызовет у читателя недоумение. Автор, коснувшись неизбежного здесь противопоставления деревни и города, не пытается его как-то развить или драматизировать. Для решения духовной дилеммы, заложенной в этом противопоставлении, он отводит короткий фрагмент. Город дает многое, но может отдалить от истоков. Его герой понимает неизбежность этих изменений. В этом нет конфронтации, нет надрыва — есть родник, который время от времени надо очищать.

Относительно новый «житель» поляны — одинокая сосна. В культуре балкарцев и карачаевцев это растение со вполне внятными коннотациями. Сосна выступает в образе священного дерева. Как поясняет М.Ч. Джуртубаев, «священное дерево именуется “помогающим людям”, “спасающим от бед”, благодаря его милости люди пожинают урожай и проливаются дожди» [5, с. 60]. Так, священное дерево Раубазы, которому поклонялись жители Верхней Балкарии, по одной из версий сосна и есть. С образом Раубазы перекликается также почитавшаяся карачаевцами сосна Жангыз Терек (Одинокое Дерево) [5, с. 57–59]. Словом, сосна в сакральном пространстве балкарцев и карачаевцев — дерево-покровитель; если и не древо жизни, то, во всяком случае, древо, охраняющее жизнь.

Заподозрить в образе одинокой сосны, проросшей сквозь заброшенный кош, ассоциацию с Раубазы или Жангыз Терек, наверное, будет слишком смело. Ведь сосна из повести З. Толгурова вроде бы никому не служит защитой. Растет себе и растет. Подобно остальным представителям природы, отталкивает от себя всеми проклятого Каракая. Но все же, как видится нам, ассоциация есть, и оправдана тем, что среди одиночества и запустения поляны новым ее жителем показана только она, а не какое-нибудь другое дерево. И место для себя она выбрала далеко не случайное, «в самой середине, на месте бывшего очага» [12, с. 7]. В том, что именно сосна прорастает сквозь давно заброшенный почерневший кош, несомненна символика победы жизни и ее продолжения. И вечно зеленый цвет, который Каракай

упоминает, бросая ей упреки, и новая поросль, которую он приметит возле нее позднее, красноречивы настолько, что толкования будут избыточны.

Исследуя парадигму дерева в художественном сознании карачаевцев и балкарцев, З.А. Кучукова отмечает в этом образе дух упорядочения: «Каждый элемент дерева, вплоть до прожилки на листике и высохшей щепки воспринимается народным сознанием как метакодовый знак, призванный не допустить хаоса в душе человека» [8, с. 177]. Отсюда основные мотивы его поэтического отражения: «...изоморфность человека и дерева, жертвенность, гибель дерева как трагическое чувство краха основ бытия и уроки духовной высоты» [8, с. 180]. В таком контексте важно не пройти мимо березы. Персонифицированная в одном из эпизодов повести, она перестраивает прочтение тех участков, где могла бы быть воспринята как проходной образ.

Имеется в виду эпизод, в котором Каспот с сыновьями приходят в лес, чтобы отточить стрелковое мастерство. Своей мишенью он выбирает березку. Но перед тем как послать в нее пулю, он просит землю о прощении за растревоженный покой ее птиц, деревьев, каждой травинки. По сути, кается, прежде чем принести гибель живому существу. В том, что ему предстоит совершить, не просто демонстрация удали, а свой глубинный смысл: «Земля моя, я взял под прицел твое дерево, чтобы не попали под прицел врага твои люди» [12, с. 45]. Каспот убивает березу, чтобы остался жив человек. Меньшая жертва ради того, чтобы не случилось большей. Возможно, в этом просматривается безусловность каких-то бытийных законов: убить кого-то, чтобы не был убит другой; отнимая жизнь иного существа, обрести навыки защиты человека. Заложен ли этот закон в природе изначально, или отработан опытом человеческого сосуществования, но не вызывать внутреннего протеста он не может. Возможно, его мудрость лишь в том, что жертва неизбежна, но в силах человека свести ее к минимуму: «Молю, чтобы не было на земле выстрелов злее моих, молю об этом — и убиваю твое дерево, земля моя...» [12, с. 45]. Каспот просит о прощении пространно и красиво, но жалость читателя к березе от этого не меньше. Рациональное оправдание Каспота и эмоциональная пронзительность гибели березы словно остаются на разных полюсах реальности. Спасла ли эта жертва человека, насколько действенен этот закон и насколько он, если можно так выразиться, природен — вопросы, ответы на которые найти крайне сложно.

Враги, которые придут на землю Каспота, явно пребывают по ту сторону подобных законов. И если это была жертва меньшим во имя спасения большего, почему оказались так похожи гибель березы и гибель человека — Канамата, старшего сына Каспота?

Намеренно или нет, автор связывает в прозаическом повторе два удаленных друг от друга эпизода, звенья которых оказываются соотнесенными изобразительно, событийно, эмоционально.

Первый эпизод — это гибель березы. Вначале недоумение, потом постепенное осознание того, что ее убивают:

> Каспот нажал на спуск. Ахнул лес, взметнулись в небо птицы с деревьев. И только березка, в которую попала пуля, не вздрогнула, не вздохнула, лишь замерла удивленно. Не успел наполниться воздухом след первой пули — Каспот послал вторую [12, с. 45].

Березку не просто убивают, ее добивают.

Второй эпизод — гибель Канамата. Символично, что в тот момент, когда она его настигнет, Канамат будет находиться на скале среди молодого березняка. Фрагмент, приведенный выше, будто прообраз того, что произойдет здесь:

> Еще не сознавая, что произошло, Канамат попытался снова приподнять ствол винтовки — рука не послушалась. У него потемнело в глазах, закружилась голова... «Теряю сознание? — подумал Канамат. — Нет, нет, только не это...» [12, с. 81].

Узнаваемый во всех деталях мучительный поиск опоры и замедленное падение березки и Канамата:

> Каспот выпустил пятую пулю и опустил винтовку. Вновь наступила тишина. Березка не падала. <...> Но никто из них не успел и пошевельнуться, как березка дрогнула и начала клониться к земле. Соседки, обняв ее, подставив грудь, пытались какое-то время удержать от падения. <...>. Березка падала, касаясь их своими ветвями, словно прощаясь. На земле приподнялась, опираясь на гибкие руки-ветви, и замерла, вглядываясь в небо [12, с. 45].

Канамата, так же, как и березу, не просто сражают одним выстрелом, а добивают. Такой же взгляд, который березка устремила в небо, прежде чем распласталась на земле, устремляет и Канамат, прежде чем упасть:

> Совсем рядом раздалась короткая автоматная очередь, и, прежде чем ощутить боль, он понял, что пули попали ему в спину. <…> Какая сила сумела поднять Канамата на ноги?.. Согнувшись, он сделал несколько неверных шагов, наткнулся на березку, обхватил ее тонкий, гибкий ствол… Ему казалось, что он лежит лицом вверх, смотрит на чистое голубое небо, на неведомо куда плывущие верхушки деревьев… Но это плыла и уходила из-под ног земля, уходило бесконечное небо… [12, с. 81].

Канамат гибнет среди молодых берез. Тела убитых Шамиля, Гитче и Хамитбия Каспот перенес «туда, где был Канамат» [12, с. 83]. Почему именно береза? Здесь мы подходим к цветовому решению мира «Алых трав». Береза — дерево белое, чистое. Это некий знак чистоты и избранности погибших сыновей Каспота.

Колорит. Вряд ли можно усомниться в том, что «не будучи обязательным и будучи всегда выбором, вводимое в текст литературного произведения цветообозначение всегда значимо» [14, с. 323]. Цветообозначение, как было отмечено, одна из образных доминант, вынесенных в заглавие. Вернее сказать, здесь два цвета, один из которых сообщается косвенно, — алый и зеленый, — и соприсутствие их в повести наиболее сложное в смысловом плане, чем соприсутствие других цветов. Помимо алого и зеленого, активны еще черный и белый. Но можно сразу отметить, что в этой палитре только алый цвет предстает в своей многозначности, вернее, неоднозначности. Семантика зеленого, белого и черного никак не трансформируется. Также можно отметить, что помимо обозначения «алый» используются еще «красный» и «кровавый».

Притом что в цветовом диапазоне повести задействовано всего несколько основных цветов, их сочетания и переходы, которыми отмечено развитие событий, весьма разнообразны.

Своеобразную цветовую рамку произведения составляет многоцветье осени: огненные цвета барбариса и рябины, белые стволы берез на фоне

жухлой листвы и обомшелых камней. Это далеко не буйство красок, скорее, красота зрелости. Это цвет, уходящий в тишину, которая довлеет надо всеми образами, составляющими вступление и концовку «Алых трав». Зрелое многоцветье осени как метафора того, что уже многое пережито и природой, и героями повести.

Белый, как один из акцентированных цветов, на всем протяжении повести сохраняет линейность символики и смысла. Прежде остального он возникает как цвет детства Азретали. Свежему, чистому, дремотному этапу человеческой жизни он соответствует как нельзя лучше. Азретали живет в мире белых снов о чудесных белых животных, обитающих на зеленой поляне. И образы эти не случайные, они пришли из старинных легенд. Как пишет об этом А.М. Сарбашева, «сознание персонажей повести “Алые травы” З. Толгурова “переключается” в архаическое время (реальность), где главными фигурами являются мифологемы белая кобылица, белый жеребенок, белый орел, белый марал — ассоциативные образы добра, благополучия, удачи, счастья» [11, с. 84].

Между тем окружающая маленького Азретали действительность тоже чудесная, белая. И в ней присутствует белый образ отца: он «едет, обернувшись облачком, — такой белый на нем башлык. Но лошадь под отцом — еще белее!» [12, с. 17]. (Символично, что в определенный момент Каспот видится Азретали золотым.) Как мы уже говорили, в первую встречу Азретали и поляны наяву она будет белой, а над ней будет парить «невидимая пелена белой тишины» [12, с. 29].

Область белого цвета раскрывается здесь в полном согласии с этнопоэтическими традициями балкарцев: он «обозначает признак или качество определяемого предмета, является символом чистоты и невинности, также может употребляться в значении “чистый, звонкий”. Кроме цвета символизирует и характер. Это цвет очищения и возвышения, символ мира, получающий метафорическое значение с положительной коннотацией. Он является символом благополучия и счастья» [3, с. 36]. В продолжение этого белый выступает в «Алых травах» еще и цветом избранничества. Если взглянуть на «локус героя» (Е. Фарино) с точки зрения цвета, то белая береза Канамата, белый с золотым Каспот, белая реальность Азретали скажут сами за себя. Кроме того, есть еще один персонаж — белая кобылица. Определение «белая» от этой кобылицы неотделимо, автор упоминает ее только

так. Белая кобылица — тоже знак избранничества. Косвенно это проступает в трепетном отношении к ней маленького Азретали. Когда взрослые доверили ему водить белую кобылицу к роднику, «его одногодки, наверное, и близко не подходили даже к обыкновенной, гнедой лошади, не то что к белой» [12, с. 31]. И уже явная констатация ее избранности в едкой реплике Мусабия и спокойной убежденности, которая звучит в ответе Каспота: «Можно подумать, что тебе обязательно надо ездить на белой! Неужели оттого, что под тобой окажется лошадь другой масти, твоя жена перестанет рожать!» — <...> — «...Я так думаю: красивая, быстрая лошадь мне нужнее, чем кому-либо» [12, с. 24–25].

Оппозиция белого и черного также вторит разделению жизни праведной и жизни неправедной. Причем в «Алых травах» эта оппозиция резкая, лишенная полутонов. На вершине, условно говоря, белой «пирамиды» находится белая маралиха — образ карачаево-балкарской мифологии. В повести она воплощает неистребимую энергию добра.

Белый и зеленый — два «добрых» цвета, они рядом, в связке. Во снах Азретали белые добрые существа живут на зеленой поляне. А в реальности на зеленой поляне пасется необыкновенная белая лошадь Каспота. Зеленый цвет в «Алых травах» непротиворечив, как и белый, и несет самые традиционные смыслы. «Зеленый стал цветом надежды и возрождения — весной вновь зазеленеют пастбища, взойдут посевы и принесут урожай, от которого зависит жизнь... Зеленый цвет символизирует этот вечный круговорот жизни» [1, с. 61]. Поляна предстает в глазах Азретали белой, зеленой, затем выясняется, что вовсе не зеленая — она «кажется огромной бабочкой с узорчатыми крыльями» [12, с. 30]. В пестроте мира и буйстве красок выражается радость бытия. Но вскоре пестрота нарушается, на поляне появляются «черные зияющие раны... Все перемешано, затоптано...» [12, с. 56].

Вступлением красного цвета предвещаются кульминационные события повести. Рассматривая случаи повышения или понижения интенсивности цвета, упоминаемого в литературном тексте, Е. Фарино приходит к выводу, что «повышение яркости может указывать на повышение интенсивности бытия вообще или того или иного качества, а понижение яркости (блеклые, выцветшие краски) — на понижение жизненного тонуса, на увядание, исчезание какого-нибудь качества» [14, с. 331]. Может представиться, что в названии повести запечатлен интенсифицированный цвет, однако

на самом деле это нюанс, привнесенный переводом. В оригинале не «алый», а «красноватый»: «Къызгъыл кырдыкла» — «Красноватые травы».

Красный (алый) накладывается на зеленый. В общем колорите повести этот диссонанс несет трагический смысл. Таков цвет травы, окрашенной кровью: «Через какое-то время Каспот очнулся, поднял руку и, как слепой, обведя ею поляну, спросил: “Скажи, сын мой, эта трава и раньше была такой алой?”» [12 с. 83].

Однако уже в следующем эпизоде доминирует не цвет, а свет. Алый свет утренней зари заливает поляну, которая лишь накануне была свидетельницей страшных событий. Прекрасный свет зарождающегося дня безотносителен к тому, что происходило на земле. Он окрашивает белого жеребенка — неожиданно воплотившуюся мечту Азретали. Но странным образом этот радостный свет перекликается с предвестником трагических событий — светом вечерней зари, когда все занялось кровавым огнем: «И деревянные чаши в руках Каспота и его сыновей, казалось, были заполнены не густым айраном, а кровью; и кукурузные лепешки алели, будто их замесили на крови…» [12, с. 48].

Красный цвет считается самым древним, ведь он находится, по выражению Я. Балеки, «у истоков цветового видения мира» и вызывает «прежде всего, ассоциации с кровью, рождением, жизненной силой» [1, с. 81]. Трансформация света в цвет и обратно, переплетение в этом свете противоположных смыслов читается как метафора преобразующей энергии жизни, частью которой выступает природа: «Все было, все. И все проходило…» [12, с. 56].

Изображенный З. Толгуровым мир природы прекрасен, но далеко не идилличен. В ней есть место для всего. Выражаясь языком сопоставлений «Алых трав», есть лани и есть волки; есть цветы и есть крапива. Трансформации красного сложны, но тем не менее воплощают совершенно спокойную сосредоточенность природы на своем высшем смысле — способности к выживанию. Не случаен образ бессмертной белой маралихи, вынужденной жить в жестоком мире, залитом ее собственной кровью.

К концу повести напряженность смысла, вложенного в красный цвет, спадает, и наряду с ним начинает фигурировать ржавый цвет, который также идет на убыль: ржавчину смывают дожди, вновь открывая зелень трав.

Всему белому и доброму противопоставлен в «Алых травах» образ Каракая. Есть в черноте Каракая некая предопределенность. Он изначально

появляется в повествовании с этой цветовой метой: кара-кай — «черныш» или «черненький». Движение Каракая к тому моменту, когда он будет всеми проклят, словно заложено в его природе. Белое в его образе тоже когда-то было, да только в подавленном виде — промелькнуло в самом начале жизни: «Он был красивым мальчиком — с нежным белым личиком, карими глазами» [12, с. 74] — и сразу исказилось следами оспы. Красноречивы «цветовые» попытки матери нейтрализовать это искажение с помощью одежды: «...одевала наряднее всех. Белая овчинка или коричневая черкеска с газырями, поясок с серебряным позументом...» [12, с. 74]. Каракай вырастает искусным охотником, но окружающая природа его боится, и даже белая кобылица не дает к себе приблизиться.

В ту минуту, когда вечерняя заря окрасит страшным светом Каспота и его сыновей, только Каракай останется прежним: у него своя цветовая «тема». А после того, как он, спасая свою жизнь, отвернется от поляны, оставит отца и братьев, в этой черноте вообще не будет никакого просвета: «Весь он почернел, словно обгоревший ствол дерева» [12, с. 12]. Поляна, да и вся природа, покрываются чернотой там, где появляется Каракай. Он проклят многократно, и черный цвет, повторяясь в разных вариациях, словно задает пределы восприятия его образа: лицо, поступки, душа Каракая черны перед миром людей, природы, перед маралихой, которая дает ему шанс. Каракай не замечает его, отвергает, избирая путь зла, ставший ему привычным.

Мысль о многоликости зла проступает в разных эпизодах «Алых трав», но, судя по образу Каракая, своего апофеоза зло достигает в человеческом эгоизме: «Ты всегда любил себя больше всех — оттого и бежал тогда с этой поляны» [12, с. 41]. В категоричности природы и людей читается невозможность искупления для Каракая, хотя раскаяние в его словах звучит на разные лады и, несомненно, вызывает сочувствие читателя. Ведь, как замечает Т.З. Толгуров, Каракай «не просто трус и предатель. Нет, это мужественный человек, воин, просто-напросто посчитавший, что цена его жизни превышает цену никому не нужной ложной идеологии власть имущих» [13, с. 695].

Белая маралиха явилась к черному Каракаю. Это лишь сон, который выдает себя за явь (как, впрочем, и водится), но и своеобразная проверка для героя, лейтмотивом которого на долгие годы стала жажда искупления.

Встреча знаменательная, тем более что «оленье молоко считалось у балкарцев и карачаевцев волшебным лекарством, исцеляющим от самых страшных недугов» [5, с. 34], а сам образ белой маралихи с лицом прекрасной женщины ассоциирован с мифологическим персонажем — дочерью бога зверей Апсаты.

Как пишет А. Сарбашева, «в повести “Алые травы” З. Толгурова магистральная сюжетная линия пересекается с мотивами охотничьей поэзии (“Апсаты”, “Апсатыны мараучугъа жууабы” (“Ответ Апсаты охотнику”), “Бийнегер”), что является одной из поэтических особенностей произведения» [11, с. 85]. Мы бы добавили, что в контексте этих пересечений виден также «архетипический персонаж, символизирующий поиск мимолетных ощущений и пути собственного спасения» [7, с. 313]. В образе безжалостного охотника Каракая проступают черты Черного охотника, или Проклятого охотника, фигурирующего в европейской сказочной традиции [7, с. 313].

В своем мастерстве Каракай непревзойден и страшен одновременно. Достаточно вспомнить переплетающиеся эпизоды с убитой ланью, философию сильнейшего, которую Каракай проповедует младшему брату, оторопь Каспота перед выражением лица Каракая, когда тот стрелял по мишеням, его большие надежды на меткость Каракая в неравной схватке с врагами.

С годами рука и глаз начинают Каракаю изменять, но страсть прорывается с еще большим исступлением: «Каждый раз, приходя в эти места, он не упускал случая поохотиться. Охота не просто отвлекала его от тяжкой тоски... Когда-то отец запрещал убивать диких животных, вспоминал Каракай. Старался сохранить их жизни... Но какой ему теперь прок от этих косуль и ланей — когда он лежит под землей?.. Бей не бей — конец один. И Каракай умрет, а дичь останется неизвестно кому... Отчего же он должен терять свое мастерство, меткость глаз? <...> И Каракай стрелял, преследовал раненых косуль, добивал их» [12, с. 94].

В страсти и гордости Каракая явственно звучит мотив, негативная семантика которого запечатлена в словесных памятниках разных народов мира: «погоня и охота сводят человека с ума, разрушают его сердце, ибо побуждают к вожделению и, следовательно, освобождают силы, разрушающие внутреннее равновесие» [7, с. 314].

Не веривший в доброту мира, Каракай жаждет теперь от него доброты. В преобразованном сюжете о Бийнегере маралиха не мстит, не стре-

мится погубить охотника, не проклинает его, ибо в ее глазах он не достоин даже проклятия. Целительного молока он так и не получит, но путь к его спасению маралихой будет указан: «Иди же: мои волосы — твоя дорога к спасению!» [12, с. 98]. Истина проста: не наносить новые раны. Сон притворяется реальностью и создает ситуацию, в которой Каракай может явить свою сущность. Но, как станет ясно, ничего не изменилось. Было раскаяние и было страдание, но дух Каракая они так и не возвысили.

Но более удивительно другое. Так же, как в перекличке гибели березы и гибели Канамата, здесь нельзя игнорировать эмоциональный подтекст. Писатель оставляет Каракаю спасительный зазор и делает это виртуозно. Это был сон. Убедительный, будто явь, но все-таки и к счастью, сон. Спасительный просвет именно в том, что герой просыпается. Читатель, как и Каракай, уверенный в том, что все было наяву, почувствует облегчение, которое обычно испытывает человек после пробуждения от кошмарного сна. А следующая эмоция — это надежда на лучшее, хотя до этого предугадывалась близкая кончина героя. Она уже была очевидна, когда под ним открылась черная бездна, да и явление отца во сне Азретали, казалось, тоже подготавливало смерть Каракая.

Семантика образности рассмотренной повести обусловлена не в последнюю очередь цветовым решением описанных в ней событий. Ограниченное количество красок, задействованных в цветовой палитре, позволяет усилить смысловые акценты произведения, в том числе его эмоциональный подтекст, помогает читателю не только увидеть метафизическое измерение реалистического конфликта, но и не потерять из виду реалистическую достоверность, скрытую в широкой ассоциативности мифа и фольклора.

Список литературы

1 *Балека Я.* Синий — цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. М.: Искусство–XXI век, 2008. 408 с.

2 *Болатова (Атабиева) А.Д.* Символы как средство выражения философской концепции писателя (на примере повести З. Толгурова «Алые травы») // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. 2013. № 6 (56). Ч. I. С. 207–213.

3 *Болатова (Атабиева) А.Д., Гергокова Л.С.* Специфика символических цветообозначений в фольклорных и художественных текстах // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (51). Ч. 2. С. 36–39.

4 *Гулиева (Занукоева) Ф.Х.* Карачаево-балкарская несказочная проза и ее традиции в балкарской литературе. Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2015. 152 с.

5 *Джуртубаев М.Ч.* Древние верования балкарцев и карачаевцев: Краткий очерк. Нальчик: Эльбрус, 1991. 256 с.

6 *Зайцев В.А., Герасименко А.П.* История русской литературы второй половины XX века. М.: Высшая школа, 2004. 455 с.

7 *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2007. 525 с.

8 *Кучукова З.А.* Карачаево-балкарская вертикаль. Нальчик: Эльбрус, 2015. 304 с.

9 *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Academia, 2003. Т. 2: 1968–1990. 688 с.

10 *Сарбашева А.М.* Трансформация фольклорных традиций в балкарской литературе. Нальчик: Принт Центр, 2019. 172 с.

11 *Сарбашева А.М.* Фольклорные мотивы в повести Зейтуна Толгурова «Алые травы» // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. 2019. № 2 (88). С. 83–88.

12 *Толгуров З.Х.* Алые травы. Повести. М.: Современник, 1975. 271 с.

13 *Толгуров Т.З.* Зейтун Толгуров // Очерки истории балкарской литературы / под ред. З.Х. Толгурова. Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2010. С. 692–707.

14 *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

References

1 Baleka Ia. *Sinii — tsvet zhizni i smerti. Metafizika tsveta* [Blue is the color of life and death. Metaphysics of color]. Moscow, Iskusstvo–XXI vek Publ., 2008. 408 p. (In Russ.).

2 Bolatova (Atabieva) A.D. Simvoly kak sredstvo vyrazheniia filosofskoi kontseptsii pisatelia (na primere povesti Z. Tolgurova “Alye travy”) [Symbols as a means of expressing the philosophical concept of the writer (on the example of Z. Tolgurov’s “Scarlet Herbs”)]. *Izvestiia Kabardino-Balkarskogo nauchnogo centra RAN*, 2013, no 6 (56), part I, pp. 207–213. (In Russ.)

3 Bolatova (Atabieva) A.D., Gergokova L.S. Spetsifika simvolicheskikh tsvetooboznachenii v fol’klornykh i khudozhestvennykh tekstakh [Specificity of symbolic color terms in folklore and literary texts]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no 9 (51), part 2, pp. 36–39. (In Russ.)

4 Gulieva (Zanukoeva) F.Kh. *Karachaevo-balkarskaia neskazochnaia proza i ee traditsii v balkarskoi literature* [Karachay-Balkar non-fairytale prose and its traditions in Balkar literature]. Nalchik, Izdatel’skii otdel Kabardino-Balkarskogo instituta gumanitarnykh issledovanii Publ., 2015. 152 p. (In Russ.)

5 Dzhurtubaev M.Ch. *Drevnie verovaniia balkartsev i karachaevtsev: Kratkii ocherk* [Ancient beliefs of Balkars and Karachais: A brief essay]. Nalchik, Elbrus Publ., 1991. 256 p. (In Russ.)

6 Zaitsev V.A., Gerasimenko A.P. *Istoriia russkoi literatury vtoroi poloviny 20 veka* [The history of Russian literature of the second half of the 20th century]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2004. 455 p. (In Russ.)

7 Kirlo Kh. *Slovar’ simvolov. 1000 statei o vazhneishikh poniatiiakh religii, literatury, arkhitektury, istorii* [Dictionary of symbols. 1000 articles on the most important concepts of religion, literature, architecture, and history]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2007. 525 p. (In Russ.)

8 Kuchukova Z.A. *Karachaevo-balkarskaia vertikal’* [Karachay-Balkar vertical]. Nalchik, Elbrus Publ., 2015. 304 p. (In Russ.)

9 Leiderman N.L, Lipovetskii M.N. *Sovremennaia russkaia literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t.* [Contemporary Russian literature: 1950–1990s: in 2 vols.]. Moscow, Academia Publ., 2003. Vol. 2: 1968–1990. 688 p. (In Russ.)

10 Sarbasheva A.M. *Transformatsiia fol’klornykh traditsii v balkarskoi literature* [Transformation of folklore traditions in Balkar literature]. Nalchik, Print Tsentr Publ., 2019. 172 p. (In Russ.)

11 Sarbasheva A.M. Fol’klornye motivy v povesti Zeituna Tolgurova “Alye travy” [Folklore motifs in the story “Scarlet Herbs” by Zeytun Tolgurov]. *Izvestiia Kabardino-Balkarskogo nauchnogo tsentra RAN*, 2019, no 2 (88), pp. 83–88. (In Russ.)

12 Tolgurov Z.Kh. *Alye travy. Povesti* [Scarlet herbs. Stories]. Moscow, Sovremennik Publ., 1975. 271 p. (In Russ.)

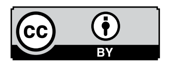
13 Tolgurov T.Z. Zeitun Tolgurov. In: *Ocherki istorii balkarskoi literatury* [Essays on the history of Balkar literature], ed. by Z.Kh. Tolgurov. Nalchik, Respublikanskii poligrafkombinat im. Revoliutsii 1905 g. Publ., 2010, pp. 692–707. (In Russ.)
14 Farino E. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary studies]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena Publ., 2004. 639 p. (In Russ.)

УДК 821.512.151.0
ББК 83.3(2Рос=62)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В РОМАНАХ АРЖАНА АДАРОВА

© 2020 г. М.С. Дедина
Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова, Горно-Алтайский государственный университет, Республика Алтай, Горно-Алтайск, Россия
Дата поступления статьи: 06 июня 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-320-337

Аннотация: Художественная картина мира в романах А.О. Адарова представлена несколькими уровнями повествования. Во-первых, это реальное время, в котором происходят события; во-вторых, историческая реконструкция, презентованная через субъективное восприятие; и третье, ирреальное, переданное через видения и сновидения. Моделируемая реальность преломлена через судьбу конкретного человека, отдельно взятой личности, пережившей жернова политических репрессий. Внимание к таким категориям, как жизнь и смерть, любовь и судьба, честь и достоинство, позволяют говорить о вечных онтологических основах и важности самоидентификации в эпоху переоценки ценностей и мучительного поиска нравственных ориентиров. В миропонимании и мировосприятии, согласно концепции автора, решающую роль оказывают традиционные константы, которые нередко оказываются решающими для индивидуального выбора. Сакрализация пространства, присутствие в центре художественного мира (состоящего из бесконечной мозаики различных локальных территорий) определенного топоса, наделенного характерным набором символов-маркеров, поддерживает идею пространственной организованности как единого космического целого. Хронотопические границы моделируемого художественного мира условны, и сквозная тема смерти как перехода в другую реальность, объединяющая все романы автора, а также мотив «вечного возвращения», поддерживают идею размышлений о бессмертии души.
Ключевые слова: традиционные константы, картина мира, самоидентификация, Аржан Адаров, репрезентация, историческая реконструкция, мифологизация.
Информация об авторе: Маргарита Сергеевна Дедина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт алтаистики им. С.С. Суразакова; доцент, Горно-Алтайский государственный университет, ул. Социалистическая, д. 6, 649000 г. Горно-Алтайск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6246-1721
E-mail: dedina76@yandex.ru
Для цитирования: *Дедина М.С.* Художественная картина мира в романах Аржана Адарова // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 320–337. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-320-337



REPRESENTATION OF THE WORLD IN THE NOVELS OF ARZHAN ADAROV

© 2020. M.S. Dedina
S.S. Surazakov Scientific-Research Institute of Altaistics; Gorno-Altay State University, Republic of Altai, Gorno-Altaisk, Russia
Received: June 06, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: The fictional world in A.O. Adarov's novels corresponds to several levels of narration. First, there is the "real" time of the novel's events; second, historical reconstruction given through subjective focalization; third, the realm of the unreal conveyed by visions and dreams. The novel shows the modeled reality from the perspective of a particular person, a survivor of political repressions. Through the categories of life and death, love and fate, honor and dignity, the novel speaks of the eternal ontological values and the importance of self-identification in a very difficult time, a time of re-evaluation of old values and the search for moral guidelines. According to the author's concept, traditional folk constants play a crucial role in the worldview and perception of the world and turn out to be crucial for individual choice. The sacralization of space and the presence of a symbolically charged topos in the center of the fictional world, itself an infinite mosaic of various local territories, supports the idea of the spatial structure of the novel as a single cosmic whole. Conventional chronotopic boundaries as well as the theme of death as a pass to the other world present in all the novels of this author, together with the motif of the "eternal return," support his conception of the soul's immortality.

Keywords: traditional constants, model of the world, self-identification, Arzhan Adarov, representation, historical reconstruction, mythologization.

Information about the author: Margarita S. Dedina, PhD in Philology, Senior Researcher, S.S. Surazakov Scientific-Research Institute of Altaistics; Associate Professor, Gorno-Altai State University, Socialisticheskaya St. 6, 649000 Gorno-Altaysk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6246-1721

E-mail: dedina76@yandex.ru

For citation: Dedina M.S. Representation of the World in the Novels of Arzhan Adarov. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 320–337. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-320-337

...Алтай не просто горы, леса, реки, водопады, а живой дух, щедрый и богатый исполин-великан. Сказочно красив он своей многоцветной одеждой лесов, цветов и трав. Туманы, его прозрачные мысли, бегут во все страны мира. Озера — это его глаза, смотрящие во Вселенную. Водопады и реки — его речь и песни о жизни, о красоте земли, гор...

Г.И. Чорос-Гуркин

Описание картины мира и восприятие ее как способа познания окружающей действительности, проявляющейся в художественном произведении, позволяет говорить об авторском субъективном видении и отражении определенного пространства, реального или вымышленного. Относительно понятия картина мира известно, что оно, во-первых, синонимично термину «модель» и являет собой систему представлений об окружающей реальности, которая обобщает и ценностно выстраивает эмпирические и научные знания; во-вторых, понятию «мироотношение», понимаемому как система интуитивных представлений, дающих ценностную ориентацию человеку.

Модель мира в художественном произведении представляет собой не только отражение определенного локального пространства, но и систему представлений о ней. Т. Рыбальченко справедливо отмечает, что «три фундаментальных представления организуются в картине мира:

— онтологическая сущность реальности как среды (материальность / телесность, ощутимость / неощутимость, однородность / неоднородность,

сгущенность / разреженность, статичность / подвижность, родственность / не родственность);

— границы и направленность реальности — пространственно-временная организованность (дискретность / целостность, открытость / непроницаемость, прямизна / искривленность, центр / периферия, верх / низ, многомерность / линейность, статичность / динамичность, перспективность / ретроспективность / цикличность);

— положение человека в реальности (внутри / извне, растворенность / выделенность, малость / превосходство)» [13, с. 261–262].

Об образном отражении мира в своей статье «Время картины мира» Мартин Хайдеггер писал: «Образ мира — если понимать эти слова в существенном смысле, разумеет поэтому не какой-нибудь образ, сложившийся у нас о мире, а разумеет мир, постигнутый как образ» [16, с. 147]. Специфика художественной картины мира в литературном произведении заключается в своеобразном авторском отражении действительности, которая имеет географическую или локальную ориентированность, субъективное восприятие реципируемых событий и, наконец, отношение к этой описанной, отраженной, выделенной пространственно-временной реальности индивида, как ее объекта или субъекта. При этом «процесс образного постижения мира художественной литературой и создание его картины мира — это литературное явление, и в этом смысле картина мира, как высший уровень литературного процесса является “формой времени”, облекающей “идею времени”» [17, с. 5]. Особый интерес представляет образ мира, созданный под влиянием традиционных мировоззренческих постулатов.

Качественно новым этапом в алтайской литературе и культуре в целом принято считать возвращение в середине 1950-х гг. в Горный Алтай из Москвы А. Адарова, Л. Кокышева, Э. Палкина — выпускников Литературного института им. М. Горького, которое совпало с периодом бурного роста алтайской литературы, обогащением тематического и жанрового своеобразия произведений на алтайском языке. Предметом изучения данной статьи являются романы Аржана Ойинчиновича Адарова (1932–2005), известного алтайского писателя, ставшего знаковой фигурой в истории алтайской литературы. Он творил в самых разных жанрах, был блестящим поэтом, драматургом, прозаиком, публицистом. Не углубляясь в его творческую биографию, стоит лишь отметить, что в алтайской литературе до настоя-

щего времени А. Адаров является единственным автором, обратившимся к жанру сонета, более того, в его творческом наследии есть целый ряд венков сонетов, написанных в разные периоды его литературной деятельности.

К жанру романа он подступился уже в зрелый период творчества, только в 1990 гг. До этого была долгая и сложная подготовительная работа, в которой безусловно, не последнюю роль сыграла его переводческая деятельность. А. Адаров переводил на алтайский язык такие романы, как «Слово арата» С. Токи[1], «Буранный полустанок» Ч. Айтматова, «Овод» Э. Войнич, «За свободу степей» И. Есенберлина и др.

Первый роман А. Адарова «Ӧлӱмнинг чаҥкыр кужы» («Синяя птица смерти») вышел в 1993 г. [3], а в 2002 г. был переиздан [4]. Этот роман отражал историю личности, пережившей жернова сталинских репрессий. В произведении писатель попытался осмыслить такие философские категории, как жизнь и судьба, любовь и смерть, честь и достоинство. Роман стал отражением истории Горного Алтая в преломлении судеб нескольких героев, поэтому его жанр литературоведы обозначили как исторический [9, с. 14].

Роман вписывается в ряд произведений постсоветского периода, о которых К.К. Султанов пишет: «Во многих художественных повествованиях удельный вес “неизжитого прошлого” как составляющей процесса самоидентификации занял столь заметное место, что впору говорить об особом темпоральном режиме функционирования исторической памяти, которая, не укладываясь в конкретные временные рамки, позиционирует себя как “вечный двигатель” межпоколенческой коммуникации и национального самосознания» [14, с. 304]. Хотя процесс самоидентификации и поиска своих «исторических корней» захватил алтайских писателей уже в 1970-е гг., однако «человек вспоминающий», рефлексирующий, анализирующий появляется в переломные 1990-е гг., когда рушатся традиционные устои, а в центре онтологического миропонимания оказывается необходимость переоценки ценностей, реабилитация и восстановление исторической справедливости. Именно в данный период публикуется ряд произведений, по-новому осмысливающих события XX в. Это и «Сто писем» (1990) Л. Кокышева, «Поездка домой Тита Тырышкина — красноармейца по имени “Горный

1 На алтайский язык переведена первая книга трилогии С. Токи «Слово арата» — «В берестяном аиле», которая была опубликована в 1953 г. в переводе А. Адарова, Л. Кокышева, Э. Палкина.

барс"» (1993) Д. Каинчина, «Из прожитой жизни» (1995) И. Шодоева, «Алтай Мой — Ак-Чолушпа» (1995) С. Сартаковой, «Мысли у костра, покрытого пеплом» (1998) К. Телесова и т. д.

Основное действие романа «Синяя птица смерти» происходит в 1980-е гг. на зимней животноводческой стоянке, где нашел свое последнее пристанище пожилой «француз», полиглот и интеллигент, музыкант, художник, бывший каторжник, вольнонаемный разнорабочий Эрел Миронович Яприн. В этой фигуре писатель отразил собирательный образ алтайской интеллигенции, а через его воспоминания — почти вековую историю алтайского народа.

Прототипом главного героя — Эреля Яприна — стала реальная личность, сын известного алтайского писателя Мирона Васильевича Мундуса-Эдокова Леонид Миронович Эдоков, который в 1936 г. был репрессирован, а после окончания срока ссылки вернулся в Горный Алтай. Этот факт подтвердил и первый рецензент романа, известный алтайский писатель А. Ередеев, который опубликовал в год выхода из печати романа свои мысли в статье газеты «Алтайдыҥ Чолмоны»: «В 70-е гг. <XX в.> в Ине, в местечке Кара-Суу на заросшей травой зимней стоянке чабана, одиноко жил седовласый худой старик. Я к нему ходил и подолгу с ним разговаривал. Это был много повидавший человек. Его звали Леонид Миронович Эдоков. Аржан Адаров очень подробно описал его образ и характер. В тридцатые годы много смелых, умных алтайских парней по надуманным обвинениям погибли. Поэтому автор их стремления, мировоззрение и честный труд выразил в собирательном образе Эрела Мироновича Яприна» [7, с. 4; пер. наш. — *М.Д.*].

В романе присутствует несколько уровней повествования. Во-первых, это реальное время, в котором происходят события, — 1980-е гг. Во-вторых, исторические события, в которые ретроспективно погружают воспоминания героев. И, наконец, третье, ирреальное, переданное через видения и сновидения, и это пространство связано прежде всего с темой смерти и поддерживает центральную идею романа — размышления о жизни и судьбе, о личности и об истории...

К.К. Султанов справедливо отмечает, что «при конструировании национальной идентичности в постсоветской литературе активно используются сопряженные с исторической памятью понятия "травма", "страдание", "насилие"» [14, с. 305]. Все герои А. Адарова имеют свою трагическую

историю, и в первую очередь это политические репрессии. Однако в романе А. Адарова нет того исключительного и экстраординарного состояния необходимости национальной самоидентификации, как это было, к примеру, в романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза». В романе А. Адарова пространство ГУЛАГа присутствует, но оно отражено только через воспоминания, через преломленное субъективное восприятие его героев, как нечто противоестественное, но уже пережитое и далекое: «Азыйда сананбайын да деген немелер санаага кирип келет. Канайдар оны! Санааны ӧчӱрип салар кӱч бар эмес. Оны јаҥыс ла ӧлӱм ӧчӱрип јат» («Приходят воспоминания, которые давно хотелось бы забыть. Ну что с этим сделаешь! Нет возможности погасить мысли. Их погасить в силах только смерть»)[2] [4, с. 13].

Вспоминает и свои «десять лет» Астапей Тудунаров, которому, умирающему от голода и холода, долбящему мерзлую землю котлована, вдруг предлагают работу — пасти бычков, находящихся на откорме для сдачи мяса государству, а потом и доить коров (многие заключенные женщины-доярки после освобождения покидали лагерь). Эта работа не только помогает ему выжить, но и позволяет органично вписаться в то пространство, которое неожиданно становится почти «своим». Астапей умеет и любит выращивать скот, знает все тонкости животноводческого дела, которым он так увлеченно занимался и до ареста. Находит он в лагере поселенцев и возлюбленную, которая просит его остаться, но после окончания срока заключения уже ничего не может удержать его, и он возвращается на Алтай.

Все герои писателя, которые подверглись политическим репрессиям, находясь в «чужом» пространстве, стремятся вернуться на родину. Это характерно для всей алтайской литературы, к примеру, вспомним пронзительную повесть Д. Каинчина «Кӧстӧриме туулар кӧрӱнзин» («Пусть глаза мои увидят горы») (1988) о судьбе эмигрантки Мызыл, возвращающейся из казахских степей в Горный Алтай.

Если Астапей, вернувшись на родину, находит свое место в этом уже изменившемся обществе, то Эрел Яприн остается неприкаянным до последних своих дней. Особенно ярко это явлено в отсутствии дома как «своего» защищенного пространства. В избушке, в которой живет Эрел, Астапея поражает бедность жилища: деревянная кровать, больше похожая на гнездо

2 Романы А. Адарова написаны на алтайском языке и до настоящего времени не переведены на русский. Здесь и далее смысловой перевод автора статьи.

птицы, колченогая скамейка, сколоченный из струганых досок, скрепленных большими гвоздями, стол — больше ничего нет. Астапей думает: «А кандый калапту уул болгон эт! Комсомол! Коммунист. Партиянын обкомынын каруулу ишчизи. Одузынчы јылдарда ол керегинде куучындар кӱӱлеп туратан. Санабасов то ол керегинде айткан. Тын уул дейтен. А эмди?» («А какой же это был бравый молодой человек! Комсомолец! Коммунист. Ответственный партийный работник обкома. В тридцатые годы о нем роились разговоры. И Санабасов о нем говорил. Мол, крепкий парень. А теперь?») [4, с. 267].

И Астапей, и Эрел были репрессированы, но как по-разному сложилась их судьба после лагеря. Астапей, вернувшись, начал свою жизнь по-новому: создал семью, вырастил детей. Эрел Яприн же прожил по-другому и на немой вопрос Астапея о своем настоящем отвечает: «Мынай ла јадырым. Сок јангыскан. Улустын иргезинде. Кармай алзам — кулагым, кайа кӧрзӧм — кӧлӧткӧм. Тӱрмеден јан келгем. Онду иш меге бербес, јаман ишти мен этпес. Онон оной ло шабаштап јӱр калган неме не. Э, меге база эмди не керек?» («Вот так и живу. Совсем один. На пороге у людей. Если в пригоршню беру — только свои уши, обернусь — лишь тень моя. Вернулся из тюрьмы. Хорошую работу мне не предложат, а за плохую — сам не возьмусь. Вот так и прожил. Э, что теперь мне нужно?») [4, с. 267].

Согласно концепции романа, основа мироустройства — семья, а традиционными символами благополучия для тюрков, как известно, всегда были очаг, дети и скот. Отсутствие своего дома и семьи, нарушение кровнородственных связей, потеря генетических корней всегда воспринималась как трагедия, разрушающая личность человека и неизменно ведущая к катастрофе. «В традиционном мировоззрении брак является обязательным, а безбрачие воспринимается как неполнота, неисчерпанность жизненного цикла. Про таких людей говорят пустой-куру» [12, с. 451]. Особенно большим несчастьем считалось отсутствие детей, поскольку прерывалась на этом родовая цепь.

В романе таких «несчастных» героев два — это Эрел Яприн и Наташа Туйтышева. Их судьбы были сломаны неизбывным роком, и они, такие разные, нашли последнее утешение в этом странном и неорганичном союзе. Разница была не только в возрасте, не только в непохожести испытаний, выпавших на их долю, но и в том, как они воспринимали жизнь. В то же время сблизившее их чувство собственного достоинства не позволяет им перешагнуть последнюю черту, за которой разрушается личность.

Для заключения брака издревле существовала традиционная свадебная обрядовая система. «Алтайцы, сватая для сына девушку, заранее узнают о членах ее семьи и родственниках, о ее роде-сёёк (сööк): “уважаемый род” — сööк-тайакту, угу-тöстӱ, “род с просторной, мягкой дверью” — јайым, јымжак эжиктӱ јурт. Считается, что чем крепче род, семья, тем выше их авторитет, статус в обществе и тем почетнее с ними породниться» [6, с. 118]. При этом всегда учитывается желание девушки и молодого человека на создание семьи, кроме того, на это решение могут повлиять родители молодых.

Наташа когда-то покорилась судьбе и вышла замуж за нелюбимого человека. «Муж Натальи, Туйтышев Владимир Ильич, бывший военный, ставший председателем колхоза в Чаҥкырлу, грубый, злой человек — типичный, давно утвердившийся в литературах разных народов страны образ председателя колхоза тех лет» [8, с. 404]. Уже будучи замужней женщиной, а на деле молодой восемнадцатилетней девушкой, она позволила себе полюбить и сама же за это себя наказала. Наташа соблюдает традиционные устои и считает, что она обязана жить с мужем, который никогда не считался с ее чувствами, а Айасту (за него она, зная обычаи, сама приняла решение) должен жениться на чистой непорочной девушке. Это решение погубило всех, и если Айасту спасает род-народ (после скитаний и ошибок он, покоряясь желанию бабушки Абайым, женится на Кымыс и создает крепкую семью, растит пятерых детей), то брак Натальи разрушается — ее муж совершает самоубийство.

После всех ударов судьбы Эрел и Наташа, встретившись, согрели, поддержали, утешили друг друга. Последним пристанищем для них становится Чаҥкырлу (в переводе с алтайского — с голубизной, с голубым цветом). Именно здесь Эрел и Наташа обретают дом, пусть и казенный, колхозный, и это место становится последним пристанищем для них обоих. «Олордыҥ јанында јӱзӱн башка öҥдӱ чечектер јайканар. Аркада кӱӱктер кӱӱктер. Саста турналар кыйгырар. Эбире ыҥ-шыҥ. Теҥериде быјыраш ак булуттар. Наташа эбире ак тууларды ајыктап, Чаҥкырлуныҥ тӱрген суузыныҥ табыжын тыҥдап, јылу ээзинге ары-бери јайканган, бийелеген, кожоҥдогон солоҥы öҥдӱ чечектерге курчадып, сӱӱнип ле неге де эригип айдар: “Кайран Алтайым! Öлзöм дö мында јадарым. Бистиҥ јердий јараш јер, байла, ак-јарыкта јок. Алтай байыырга јайалган эмес, сӱӱнерге, сӱӱрге, мӱргӱӱрге јайалган јер”» («Около них будут качаться цветы самых разных оттенков. На опушке будут куковать кукушки. На болоте будут кричать журавли. Вокруг тишина.

На небе пушистые белые облака. Наташа, глядя на белые горы вокруг, слушая шум быстрой речки Чанкырлу, окруженная радужным разноцветием танцующих, поющих цветов, качающихся от дуновения теплого ветерка, радуясь, но в то же время почему-то грустно говорила: “Милый мой Алтай! Когда умру — буду лежать здесь. Такого красивого места, как наша земля, наверно, нет на целом свете. Алтай не создан для того, чтобы здесь богатеть, — это место для радости, любви и молитвы”») [4, с. 416].

Тема смерти в романе пронизывает все повествование.

Во-первых, это убийство незаслуженно обвиненных, расстрелы. Кто не был расстрелян, тот умирал из-за нечеловеческих условий содержания в лагерях для осужденных. В романе подчеркивается абсурдность, несправедливость этой смерти, когда убивают лучших, горящих желанием жить и работать. Эрел Яприн много раз смотрел в глаза своей смерти, потерял близких и друзей, работал могильщиком в лагере.

Во-вторых, гражданская братоубийственная война, противоестественная и жестокая: история Кылгай, которую уважительно называют Абайым (как это принято в отношении к пожилым почитаемым старикам), чудом в 1920-х гг. спасшая себя и своих двоих детей от гибели, и Астапей, несколько раз стоявший на краю гибели.

В-третьих, потеря близких людей уже в конце XX в., когда нет ни гонений, ни войны. К примеру, это самоубийство сына Кымыс и Айасту, который является представителем нового поколения: младший, самый любимый, но непутевый ребенок, не нашедший своего места в этом мире.

Сквозным в романе становится образ синей птицы, ставший метафорой смерти, он связан прежде всего с Натальей. Р.А. Палкина пишет: «Образ Наташи, прекрасной синей птицы, рвавшейся к красивой жизни и высокой любви, но в реальности не получившей всего этого и трагически погибшей при сборе мумие, впервые фигурирует при описании болезни Эреля Яприна, когда в его лихорадочно-болезненном сознании сливаются явь и видения, всякий раз появляясь в периоды обострения его сознания» [8, с. 405].

О трагической гибели Натальи читаем: «Оныҥ там ла бийиктей чыгар кӱӱни келип турган, керек дезе, сойоктыҥ тӧӧзине чыгар, оноҥ кайран Алтайды, ороон-чороон тууларды кӧрӱп алар. Теҥериниҥ чаҥкырыла биригип, кайдаар да уча берер. Кайкамчылу ӱргӱлји талага. Кем де оны там ла ӧрӧлӧй, бийиктей чык деп кычырып турандый» («Ей хотелось взобраться

все выше, на самую вершину скалы, а оттуда посмотреть на милый Алтай, на хребты гор. Хотелось слиться с голубизной неба и улететь. В волшебную вечную страну. Словно кто-то ее звал подняться все выше и выше») [4, с. 423]. Когда она упала с отвесной скалы, она была в голубом плаще, который развевался на ветру, словно крылья.

Основные философские идеи, ставшие предикативным ядром первого романа А. Адарова, присутствуют и в следующих двух. Роман «Сердце, опаленное огнем» («Јӱрек öртöгöн от») [4] был опубликован в 2002 г. В 2005 г. отдельной книгой издается третий роман писателя — «Благословенный Алтай. Вечная любовь» («Кудайлык Алтай. Ӱргӱлји сӱӱш») [2].

Второй роман, так же как и первый, автор посвятил своей жене, Надежде Адаровой, умершей от тяжелого онкологического заболевания. Его он писал в 1997–2001 гг., и романное действие отражает биографические переживания автора. Все в романе пронизано темой прощания. Жена главного героя Мирзабека умирает от рака, и все повествование — это воспоминание о прожитой жизни, размышления о смысле человеческого существования.

Как и в первом романе, здесь все построено на ретроспекции и рефлексии. Два главных героя этих романов — Эрел Яприн и Мирзабек Атаганов — очень похожи. Однако это люди разных поколений, поскольку детство Мирзабека пришлось на трудные годы войны. Осиротевший ребенок (отец погиб на фронте, мать умерла от туберкулеза, брат-подросток осужден за «горстку зерна» на десять лет) мечтает увидеть Венецию и Париж.

Мирзабек Атаганов — по профессии историк, причем имеющий блестящее образование: он закончил исторический факультет МГУ. Это уже середина 1950-х гг., когда, казалось бы, уже нет культа личности, время относительной свободы мысли и слова. Мирзабек преподает в Педагогическом институте историю, интересуется Пазырыкской культурой, на которую имеет свою точку зрения, и вдруг — порицание на коллективном собрании, арест и осуждение по 58 статье на пять лет лагерей.

Писатель подробно останавливается на родословной Мирзабека: он потомок когда-то известного и почитаемого шамана Дыртака, дуальность личности которого писатель показывает на его приверженности христианству и шаманизму, что в итоге становится для него трагедией. Вспомним, что Эрел тоже был потомком шамана и ему передался дар видеть души умерших. Астапей, к примеру, говорит: «А кайда барат, јайыл калбай, тӱш

калбай? Јыртак камныҥ энчизи не ол? Кӧрбӧсти — кӧр ийетен, билбести — бил ийетен. Мен бодозом, сӱне деп неме бар. Кижи бойы чирип калар, а сӱнези јӱрер. Алтай улус озодоҥ бери анайда айдып јат. Јаан јашту улус ӧлӧр кӱӱнин озолодо айдып салатан, тӧрӧӧн-тууганын јууп алатан. А кам канайда јадатанын — ончозын айдып беретен» («А как же иначе, унаследовал? Это наследие кама Дыртака. Тот видел то, чего не видно, знал то, что не ведомо. Я думаю, что душа существует. Сам человек исчезнет, а его душа останется. Алтайский народ издревле об этом говорит. Люди преклонных годов загодя знали о времени своей смерти, собирали родственников. А как он будет лежать после смерти — заранее обо всем говорил») [4, с. 267–268].

Если Эрел Яприн не имеет своего дома, то в романе «Сердце, опаленное огнем», напротив, основным художественным пространством, в котором происходит действие, становится территория дома. В начале, когда Наира и Мирзабек только поженились, они жили в съемном маленьком домике у подножья горы Туу-Кайа (гора в Горно-Алтайске). После того, как Мирзабека осудили и отправили в лагерь, эта старая и сырая избушка не становится спасением от холода, и их любимая дочь Суркура умирает от воспаления легких.

Новый дом Мирзабека Атаганова, построенный уже после его возвращения из тюрьмы, изображается автором как некое сакральное пространство, которое является воплощением таинственной связи между прошлым и настоящим. Дом в романе связан с предками Мирзабека Атаганова. С одной стороны, он является потомком известного и знатного зайсана Сартака, известного в Горном Алтае своими богатствами. Сартака репрессировали, и он навсегда исчез с родной земли в пучине репрессий, как канула в небытие его богатая усадьба и красивый двухэтажный дом. Другой предок Мирзабека, Белеков Самтак, когда-то был одним из самых влиятельных людей на Алтае. Дом Самтака во время коллективизации был разобран и перевезен в райцентр, сам он раскулачен и репрессирован. Таков закон жизни, констатирует автор, кто-то приходит в этот мир, а затем бесследно исчезает, словно и не было его никогда. Однако его наследство в виде золотых монет, спрятанное в пещере в горах, достается Мирзабеку, и на эти деньги он строит свой дом.

Сам процесс строительства удивителен и уникален. Строит дом ссыльный литвин Арунас Тифелис, причем материалы для строительства специально заказывают из Литвы. Это вымощенные дубовым паркетом полы, уникальные оконные рамы, высокие потолки и т. д. Самым

удивительным и примечательным местом в доме становится библиотека Мирзабека, где в дорогих из красного дерева шкафах за стеклом стоят, поблескивая своими золоченными переплетами, книги, которые становятся символом памяти и мудрости. Здесь есть и изречения великих исторических личностей, есть и современные, ценность которых предстоит проверить временем.

Кроме пространства дома, в романах, так же как в «Синей птице смерти», где центральным был топос Чанкырлу, центроосновывающим становится пространство Тандярыка. Это пространство отличается пейзажной красотой, буйством красок, располагает к покою и гармонии. Если в первом романе Чаҥкырлу это лишь определенное локальное пространство, то во втором Тандярык мифологизирован и становится неким центром «своего» пространства.

На особенность данного места несколько раз в тексте намекнул сам писатель. Во-первых, именно с Тандарыком он связал ключевые моменты истории алтайского народа. По мысли автора, именно в этом месте весной 1956 г. собрались двенадцать зайсанов, которые подписали петицию о добровольном вхождении территории Горного Алтая в состав России. Более того, усиливает значимость этого места тот факт, что Г.И. Чорос-Гуркин, известный алтайский художник, свое программное полотно «Хан-Алтай» написал именно здесь и горы Тандярыка стали символическим воплощением всего Алтая.

Локальное пространство Тандярыка хранит в себе тайны и более древние. Они раскрыты в целом ряде исторических преданий. Мирзабек, беседуя с сыном, говорит: «Загадочное место Тандярык. Когда-то здесь было большое поселение. Говорят, что здесь стоял шатер каана. Под черной насыпью кургана покоится прах девушки-воина, восседавшей на черном жеребце, на тороках носившей золотое копье. Имя твоей матери не Наира, а Нарита. Та девушка, которая лежит в кургане, — воплощение твоей матери или твоя мать ее перерождение. Твоя мать не была алтайкой, ее отец из Китая, с берегов Теплого моря. Мать ее с Кавказа. Их родословную я не знаю. Но есть какая-то древняя связь» [4, с. 121].

В романе «Сердце, опаленное огнем» писатель продолжает и углубляет тему смерти. Как и в первом романе, здесь он обращается к осмыслению потустороннего мира, опираясь на традиционные верования алтайцев, бытующие и по настоящее время. Как известно, «по представлениям алтай-

цев, со смертью заканчивается жизнь только в этом мире, но она продолжается в мире предков. Информанты называют его как «мир предков» — «ада-öбöкöниҥ jери», «лунно-солнечный тот Алтай» — «айлу-кӱндӱ ол Алтай», «та земля» — «ол jер» [12, с. 514]. В романах А. Адарова герои перед смертью видят своих умерших родственников, которые оповещают о том, что пришло время уходить в иной мир. К примеру, тяжело больная мать Мирзабека, Коныркыс, говорит: «Атанар öйим jет келди. Бӱгӱн тӱнде адам ла энем тӱжелген. “Мында не шыралап jӱрӱҥ? Jаналык дешкен. — Алтын бичикке колыҥды сал”. Мен колымды сал бергем» («Пришло время отправляться. Сегодня ночью приснились отец и мать. “Что ты здесь страдаешь? Пошли домой — говорили они. — Поставь подпись в золотой книге”. Я и расписалась») [4, с. 541]. В романе утверждается мысль, что о смерти человек знает заранее, предчувствия выражаются в вещих снах или видениях. Эрел Яприн перед смертью, в бреду, также видит и своего деда, и отца с матерью, и Наташу. «Время пришло? — спрашивает он у деда Дыртака. — Да, сынок, — отвечает тот. — Но ты не бойся, не печалься. Кость сгниет. Душа вечно жить будет...» [4, с. 439].

Об этом же постоянно думает Мирзабек, сидя у постели Наиры: «Встретимся. В вечности. Наши предки называли его “то место”. Почему человек не вечен?» [4, с. 484].

Одним из удивительных мест в романе становится пространство Тибета, наполненного божественной мудростью, сакральным философским смыслом, открывающим возможности для самосовершенствования. Это «другое» пространство, не потустороннее, как мир предков, но иное. Попасть туда, а также вернуться, как это репрезентовано в романе, можно лишь ирреальным способом: на границе двух территорий, на перевале, находится захоронение девушки-шаманки, которая стоит на страже двух миров. Одной из фигур, связанных с этим пространством, становится Акбала, дочь Самтака, когда-то сбежавшая от политических гонений и спасшая свою жизнь на Тибете. Она возвращается после тридцатилетнего отсутствия домой, на Алтай, и приносит с собой сакральные знания. Стоит лишь вспомнить, как она, насильно выселенная из избушки на животноводческой стоянке в Тандарыке, вернулась обратно, поскольку никто в том месте жить не смог. «В скором времени в Чийнелӱ разошлась молва: “В Тандарыке избушка с чертями! Не дают людям ночью спать. Вдруг какие-то вихри,

закружившись, качают дом. Какая-то девушка с шанкы[3] на гладком черном коне скакала вокруг, приходили какие-то люди в странных одеждах. Гремя, катались по дому черепа. Все люди видели кошмарные сны”» [4, с. 627].

Итак, картина мира исследуемых романов А. Адарова являет собой ретроспективную реконструкцию известных исторических событий. В центре повествования — человек «вспоминающий», а основной художественный прием — рефлексия. Центральной смысловой доминантой всех романов А. Адарова становится рассуждение о жизни, о смерти и о том, что же такое судьба и каков смысл человеческой жизни. Для автора, как и для всего его народа, основополагающая базовая ценность — связь с родом, что всегда является залогом сохранения благополучия. Отсутствие этой связи ведет к неприкаянности, потере настоящего смысла существования.

Трагедия всех героев связана с отсутствием или потерей семьи. Наташа несчастна, хотя и создает с Эрелом семью. Но этот союз, на ее взгляд, не полноценный, поскольку смысл жизни она видит в наличии детей. Она постоянно говорит: «А что нам, нет у нас ни скота, ни ребенка. Что нас может держать». Свое горе, которое заключается в женской несостоятельности, неспособности родить, она топит в алкоголе. И оторванность ее от рода (она сирота) только усугубляет ее трагедию. И Эрел Яприн перед самой смертью, уже в бреду, в прерывающемся потоке сознания констатирует: «Јурукчы да эмес… Музыкант та эмес… Ада да эмес…Ончозы божоды» («И не художник… И не музыкант… И не отец… Все закончилось») [4, с. 439].

Наира в романе «Сердце, опаленное огнем» тоже не знает своих родных, однако в данном случае глубинная историческая связь явлена в мотиве вечного возвращения, реинкарнации душ, перерождении, что автором несколько раз подчеркивается в последних двух романах. В романе нарочито запутана история рождения Наиры, а ее связь с Наритой (древнетюркской принцессой), а потом и с Ритой (второй женой Мирзабека) в романе «Благословенный Алтай. Вечная любовь» позволяет автору рассуждать о бессмертии души.

Таким образом, романы А. Адарова становятся философским размышлением писателя на «вечные темы», а основой для изображения являются исторические события. Писатель моделирует пространственную архитектонику своих произведений, актуализируя систему аллюзий, свя-

3 Шаҥкы — национальное накостное украшение девушки из ракушек-каури, монеток, пуговиц.

занных с мифологизацией Алтая. Здесь и сакральные захоронения шаманов, древние курганы, хранящие тайны прошедших веков, в том числе и образ принцессы Укока, представленной в романе «Благословенный Алтай…» как неприкаянная блуждающая душа, жаждущая покоя и умиротворения (сегодня она уводит молодых в свой мир, «иной» и вечный). Предметом размышлений писателя становится судьба конкретного человека, отдельно взятой личности. Его герой не капля в море-океане истории, он не песчинка в бесконечном бытии человеческого существования как у К. Телесова («Катунь весной»). Герои А. Адарова самоценны, это политические изгои, люди, которых отвергло общество, живущие в «своем» пространстве, которое ими создано (дом М. Атаганова) или предопределено судьбой (домик Э. Яприна в Чанкырлу или стойбище в Тандярыке для Акбалы).

Список литературы

1 Авторские стратегии в литературном процессе Горного Алтая второй половины XX — начала XXI вв. Горно-Алтайск: БИЦ ГАГУ, 2020. 176 с.

2 *Адаров А.* Благословенный Алтай. Вечная любовь. Роман. Горно-Алтайск: Горно-Алтайская республиканская тип., 2005. 192 с.

3 *Адаров А.* Синяя птица смерти. Роман. Горно-Алтайск: ГУ книжн. изд-во «Юч-Сӳмер — Белуха», 1993. 469 с.

4 *Адаров А.* Синяя птица смерти. Сердце, опаленное огнем. Романы. Горно-Алтайск: ГУ книжн. изд-во «Юч-Сӳмер — Белуха», 2002. 752 с.

5 *Дедина М.С.* Особенности миромоделирования в романах А. Адарова «Сердце, опаленное огнем» и «Благословенный Алтай. Вечная любовь» // Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2012. С. 14–19.

6 *Енчинов Э.В.* Семейные ценности алтайцев: трансформация обычного права в современной культуре. Горно-Алтайск: ИП Высоцкая Г.Г., 2013. 226 с.

7 *Ередеев А.Я.* О романе «Синяя птица смерти» // Алтайдыҥ Чолмоны. 1993. 23 сентября. С. 4.

8 История алтайской литературы. Горно-Алтайск: Горно-Алтайская республиканская тип., 2004. Кн. 1. 552 с.

9 История алтайской литературы. Горно-Алтайск: Горно-Алтайская республиканская тип., 2004. Кн. 2: Литературные портреты. 390 с.

10 *Миниханова Л.К., Фаткуллина Ф.Г.* Художественная картина мира как особый способ отражения действительности // Вестник Башкирского университета. 2012. Т. 17, № 3 (I). С. 1627–1628.

11 *Мусукаева А.Х.* Северокавказский роман в диалоге с народной культурой // Литературная классика в диалоге культур. М.: ИМЛИ РАН, 2014. Вып. 3. С. 234–257.

12 Обрядность в традиционной культуре алтайцев. Горно-Алтайск: БНУ РА «НИИ алтаистики им. С.С. Суразакова», 2019. 704 с.

13 *Рыбальченко Т.Л.* Поиск картины мира в современной прозе // Картина мира: модели, методы, концепты. Материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: язык, философия, наука». Томск: Изд-во ТГУ, 2002. С. 261–266.

14 *Султанов К.К.* Национальная самобытность и художественная ценность: к вопросу о взаимодополняемости этнокультурного дискурса и аксиологического подхода // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 2. С. 230–251. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-2-230-251

15 *Султанов К.К.* Репрезентация прошлого как доминирующий фактор самоидентификации в литературе постсоветского периода // Studia Litterarum. 2016. Т. 1, № 1–2. С. 302–321. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2016-1-1-2-302-321

16 *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. 464 с.

17 *Янушкевич А.С.* От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре // Имагология и компаративистика. 2014. № 2. С. 5–16. DOI: https://doi.org/10.17223/24099554/2/1

References

1 *Avtorskie strategii v literaturnom protsesse Gornogo Altaia vtoroi poloviny XX — nachala XXI vv.* [Authorial strategies in the literary process of Gorny Altai in the second half of the 20th — the beginning of the 21st centuries]. Gorno-Altaisk, BITs GAGU Publ., 2020. 176 p. (In Russ.)

2 Adarov A. *Blagoslovennyi Altai. Vechnaia liubov* [Blessed Altai. Eternal love]. Gorno-Altaisk, Gorno-Altaiskaia respublikanskaia tipografiia Publ., 2005. 192 p. (In Altai)

3 Adarov A. *Siniaia ptitsa smerti* [The blue bird of death]. Gorno-Altaisk, GU knizhnoe izdatel'stvo "IuchSÿmer Belukha" Publ., 1993. 469 p. (In Altai)

4 Adarov A. *Siniaia ptitsa smerti. Serdtse, opalennoe ognem* [The blue bird of death. A heart scorched by fire]. Gorno-Altaisk, GU knizhnoe izdatel'stvo "IuchSÿmer Belukha" Publ., 2002. 752 p. (In Altai)

5 Dedina M.S. Osobennosti miromodelirovaniia v romanakh A. Adarova "Serdtse, opalennoe ognem" i "Blagoslovennyi Altai. Vechnaia liubov'" [Features of world modeling in the novels of A. Adarov "Heart scorched by fire" and "Blessed Altai. Eternal love"]. In: *Dialog kul'tur: poetika lokal'nogo teksta* [Dialogue of cultures: the poetics of the local text]. Gorno-Altaisk, RIO GAGU Publ., 2012, pp. 14–19. (In Russ.)

6 Enchinov E.V. *Semeinye tsennosti altaitsev: transformatsiia obychnogo prava v sovremennoi kul'ture* [Altai family values: Transformation of customary law in contemporary culture]. Gorno-Altaisk, IP Vysotskaia G.G. Publ., 2013. 226 p. (In Russ.)

7 Eredeev A.Ia. O romane “Siniaia ptitsa smerti” [About the novel *The Blue Bird of Death*]. *Altaidyн Cholmony* [Star of Altai], 1993, 23 September, p. 4. (In Altai)
8 *Istoriia altaiskoi literatury* [The history of Altai literature]. Gorno-Altaisk, Gorno-Altaiskaia respublikanskaia tipografiia Publ., 2004. Book 1. 552 p. (In Russ.)
9 *Istoriia altaiskoi literatury* [The history of Altai literature]. Gorno-Altaisk, 2004. Book 2: Literaturnye portrety [Literary portraits]. 356 p. (In Russ.)
10 Minikhanova L.K., Fatkullina F.G. Khudozhestvennaia kartina mira kak osobyi sposob otrazheniia deistvitel’nosti [The model of the world as a special way of reflecting reality]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 2012, vol. 17, no 3 (I), pp. 1627–1628. (In Russ.)
11 Musukaeva A.Kh. Severokavkazskii roman v dialoge s narodnoi kul’turoi [The North Caucasian novel in dialogue with folk culture]. In: *Literaturnaia klassika v dialoge kul’tur* [Literary classics in the dialogue of cultures]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, issue 3, pp. 234–257. (In Russ.)
12 *Obriadnost’ v traditsionnoi kul’ture altaitsev* [Ritualism in the traditional culture of Altai]. Gorno-Altaisk, BNU RA, NII altaistiki im. S.S. Surazakova Publ., 2019. 704 p. (In Russ.)
13 Rybal’chenko T.L. *Poisk kartiny mira v sovremennoi proze* [Search for the world model in contemporary fiction]. In: *Kartina mira: modeli, metody, kontsepty. Materialy Vserossiiskoi mezhdistsiplinarnoi shkoly molodykh uchenykh “Kartina mira: iazyk, filosofiia, nauka”* [The model of the world: models, methods, and concepts. Proceedings of the All-Russian interdisciplinary school of young scientists scholars “The image of the world: language, philosophy, and science]. Tomsk, Izdatel’stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2002, pp. 261–266. (In Russ.)
14 Sultanov K.K. Natsional’naia samobytnost’ i khudozhestvennaia tsennost’: k voprosu o vzaimodopolniaemosti etnokul’turnogo diskursa i aksiologicheskogo podkhoda [National specificity and artistic value: at the crossroads of ethnocultural discourse and axiological critique]. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 2, pp. 230–251. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-2-230-251 (In Russ.)
15 Sultanov K.K. Reprezentatsiia proshlogo kak dominiruiushchii faktor samoidentifikatsii v literature postsovetskogo perioda [Representation of the past as the major factor of self-identity in post-soviet literature]. *Studia Litterarum*, 2016, vol. 1, no 1–2, pp. 302–321. https://doi.org/10.22455/ 2500-4247-2016-1-1-2-302-321 (In Russ.)
16 Heidegger M. *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [Works and reflections of different years], transl. from German. Moscow, Gnozis Publ., 1993. 464 p. (In Russ.)
17 Ianushkevich A.S. Ot kartiny mira k obrazu mira: istoriia stanovleniia imagologicheskogo teksta v russkoi slovesnoi kul’ture [From the world model to the world image: the history of imagological text development in the Russian literary culture]. *Imagologiia i komparativistika*, 2014, no 2, pp. 5–16. https://doi.org/10.17223/24099554/2/1 (In Russ.)

УДК 398
ББК 82.3(2)

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АРХИВ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ (НА МАТЕРИАЛАХ АРХИВОВ ИНСТИТУТА ЯЛИ КарНЦ РАН)

© 2020 г. В.П. Кузнецова, Е.В. Марковская
Карельский научный центр Российской академии наук, Петрозаводск, Россия
Дата поступления статьи: 22 июля 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-338-357

Исследование выполнено в рамках темы «Фольклорные традиции и рукописная книжность Европейского Севера: источниковедение, текстология, поэтика, этнографический контекст» № АААА-А18-118030190094-6

Аннотация: Рассматривается содержание одного из крупнейших фольклорных архивов России, принадлежащего Институту языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. Систематическая собирательская работа, проводившаяся на протяжении более чем 100 лет, способствовала созданию фондов, отражающих исторические события целой эпохи. Фольклорные коллекции содержат материалы, свидетельствующие о времени, когда проявился интерес к «классическому» фольклору. В 1930-е гг. появились новые формы эпического творчества — так называемые «новины». В Архиве сохранились произведения этого жанра и документы о работе с народными исполнителями. В годы Великой Отечественной войны создавались произведения лагерного фольклора узниками финских концлагерей; возродился такой жанр, как причитания. В послевоенное время исследователям было указано на необходимость заниматься «советским» фольклором, а не «застывшими» формами народного творчества. Свидетелем своего исторического времени являются архивные материалы, собранные среди представителей депортированного народа — финнов-ингерманландцев. Во второй половине XX в. продолжилось идеологическое давление на фольклористику.

Ключевые слова: фольклор, архив, русские, карелы, вепсы, финны, ижора, фонды, жанры, идеология, война, история, коллекции, Институт ЯЛИ.

Информация об авторах: Валентина Павловна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории, Карельский научный центр Российской академии наук, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1075-993X. **E-mail:** v.kuznetsova2010@yandex.ru

Елена Владимировна Марковская — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории, Карельский научный центр Российской академии наук, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6671-2401. **E-mail:** greek23@mail.ru

Для цитирования: *Кузнецова В.П., Марковская Е.В.* Фольклорный архив и историческая действительность (на материалах архивов Института ЯЛИ КарНЦ РАН) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 338–357. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-338-357

FOLKLORE ARCHIVE AND HISTORICAL REALITY (BASED ON THE ARCHIVE MATERIALS OF THE INSTITUTE OF LANGUAGE, LITERATURE AND HISTORY OF THE KARELIAN RESEARCH CENTER, RAS)

© 2020. V.P. Kuznetsova, E.V. Markovskaya
Karelian research centre of Russian Academy of Sciences, Petrozavodsk, Russia
Received: July 22, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: The study was carried out under the project No. AAAA-A18-118030190094-6.

Abstract: The paper discusses the content of one of the largest folklore archives in Russia belonging to the Institute of Language, Literature and History of the Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Systematic work of collecting folklore, carried out for more than 100 years, contributed to the creation of archives reflecting the historical events of an entire era. In the 1930s a new historical period began, giving life to the new forms of epic art — the so-called "novinas," held in the Archive. During the Great World War, prisoners of the Finnish concentration camps created the so-called pieces of camp folklore, reviving the genre of lamentation. In the post-war period, researches were urged to deal with "Soviet" folklore, and not with the "frozen" forms of folk art. The archival materials collected among the representatives of deported people — Ingrian Finns — bear witness of the historical time. In the second half of the 20th century ideological pressure in the folkloristic studies continued, as superstitions and prejudices were sought to be eradicated, and the collection of folklore reflecting folk religious beliefs was not welcomed.

Keywords: folklore, archive, Russians, Karelians, Vepsians, Finns, Izhora, funds, genres, ideology, war, history, collections, Institute of Language, Literature and History.

Information about the authors: Valentina P. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Language, Literature and History, Karelian Research Center of the Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1075-993X.
E-mail: v.kuznetsova2010@yandex.ru

Elena V. Markovskaya, PhD in Philology, Researcher, Institute of Language, Literature and History, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya 11, 185910 Petrozavodsk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6671-2401. **E-mail:** greek23@mail.ru

For citation: Kuznetsova V.P., Markovskaya E.V. Folklore Archive and Historical Reality (Based on the Archive Materials of the Institute of Language, Literature and History, Karelian Research Center RAS). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 338–357. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-338-357

Содержание фольклорного архива

Фольклорные архивы воспринимаются не только исследователями, но, пожалуй, и широким кругом пользователей, прежде всего, как собрания памятников фольклора — эпических произведений, сказок, различных нарративов, песен, причитаний и т. д., как средоточие духовных ценностей народа. Известно, что фольклор в определенной мере отражает исторические реалии. Это может относиться к отдельным произведениям, к целому жанру, к новообразованиям, возникшим в системе уже устоявшегося, традиционного жанра и т. д. Еще в 1960-е гг. В.Я. Пропп указывал, что фольклор восходит к исторической действительности и отражает ее и что одна из задач исследователей состоит в том, чтобы показать это на том материале, который они изучают [15]. В значительной степени это относится и к фольклорному архиву, о котором пойдет речь в данном исследовании, поскольку содержание хранящихся в нем коллекций тесно связано и с историей общества того времени, когда фольклорные произведения создавались, и с современной тому времени идеологией.

Институт языка, литературы и истории (далее — Институт), входящий в состав Карельского научного центра РАН, является старейшим научным учреждением Республики Карелия, образованным в 1931 г. Институт обладает одним из крупнейших в России фольклорных архивов (далее — Архив), в котором хранятся материалы, относящиеся к периоду с 1910 г. по настоящее время. Коллекции произведений устного народного творчества были собраны на территории проживания прибалтийско-финских народов (карелов, вепсов, ингерманландских финнов, ижоры) Российского Северо-Запада и русского населения, проживающего на этой же территории, ко-

торую в среде специалистов принято называть «Русский Север». Ранние коллекции, датируемые 1910–1955 гг., содержат записи, произведенные от руки. Впоследствии, когда собиратели стали пользоваться в своей работе магнитофонами, Архив стал пополняться текстовыми расшифровками звуковых записей. Все собрание делится на два раздела по языковому признаку: фольклор прибалтийско-финских народов (175 коллекций) и северно-русский (212 коллекций). Помимо рукописного собрания, хранящегося в Научном архиве Карельского научного центра РАН, фольклорный архив Института включает также Фонограммархив. Наиболее ранние фонограммы датируются концом 30-х — началом 40-х гг. XX в. Это гибкие грампластинки, изготовленные из использованной рентгеновской пленки. Впоследствии собиратели записывали произведения фольклора, этнографические сведения и образцы речи на аналоговые магнитофоны, а начиная с последнего десятилетия XX в. на цифровую звукозаписывающую технику. Фонд фонограмм насчитывает сейчас более 4000 единиц хранения (это гибкие пластинки, катушки с магнитофонной лентой, компакт-кассеты, CD-диски, нумерованные папки со звуковыми файлами, хранящиеся на жестком диске). В конце 1990-х гг. стали производиться полевые видеозаписи фольклора. Собрание видеозаписей насчитывает в настоящее время около 1000 часов. Ценность этого архива определяется не только полнотой и составом фольклорных жанров народов Российского Северо-Запада, но и систематичностью экспедиционных работ, благодаря которым по собранным коллекциям можно представить картину бытования фольклорных жанров целой эпохи, их жизнь и постепенное угасание, вполне естественное, связанное с изменением исторических реалий, и в то же время, появление новых образований в устном народном творчестве.

Задача настоящего исследования — не только раскрыть богатство и ценность Архива, но и показать, что хранящиеся в нем фольклорные коллекции действительно хранят память об историческом периоде, начиная с первой трети XX в. и до начала века XXI.

Первые фольклорные записи, поступившие в Архив, были сделаны любителями-краеведами в 1910–1930 гг. и хранились до того времени, когда был создан Институт, в Карельском бюро краеведения. Собирательская работа того времени не носила систематического характера, но благодаря энтузиазму краеведов-любителей Архив пополнился ценными коллекциями.

К этому периоду относится собрание поморского краеведа из с. Сумпосад И.М. Дурова и членов организованных им краеведческих ячеек, которое включает записи с 1910 по 1938 гг. (научный архив КарНЦ РАН. Ф.1. Оп. 1. Колл. 27, 28, 34, 40), всего это более 800 произведений разных жанров.

Среди материалов первой трети XX в. отдельное место занимает собрание учительницы-краеведа Е.И. Ржановской. Она занималась сбором произведений фольклора в Заонежье (Медвежьегорский район Карелии). В Архиве хранятся ее ценнейшие коллекции детского фольклора. Часть материалов Е.И. Ржановской и И.М. Дурова были изданы в сборнике детского фольклора, составленного С.М. Лойтер [9].

Собирание и изучение фольклора в свете идеологических задач 1930-х гг.

Новый исторический период, который отразился на содержании архива, начался в 1930 гг. Перед собирателями были поставлены не только сугубо научные, но и идеологические задачи.

Организация Карельского научно-исследовательского института (в настоящее время Институт языка, литературы и истории — ИЯЛИ КарНЦ РАН) в 1931 г. положила начало новому этапу собирательского дела. В Республике Карелия началось становление профессиональной работы фольклористов, этнографов, языковедов. Начали закрепляться навыки научной собирательской работы. Перед сотрудниками вновь созданного Института была поставлена цель — сбор материалов, свидетельствующих о процессе зарождения новых и отмирании старых жанров в сельской среде; фиксация фольклора на тему Гражданской войны в России. Эти задачи были востребованы советской идеологией, заставлявшей исследователей искать в деревне произведения, воспевающие новую счастливую жизнь и новых героев. Те же тенденции исследователи хотели найти и в классическом русском эпосе позднейшего времени.

В начале 1930-х гг. собирательская работа была продолжена Фольклорной секцией Института этнографии Академии Наук СССР и Карельским научно-исследовательским институтом [5, с. 540–570]. Необходимо было вновь обследовать места, где уже побывали комплексные экспедиции из Москвы и Ленинграда; одной из задач собирателей было изучение состояния эпической традиции и ее социальной функции в совре-

менных условиях. Была поставлена и такая цель, как повторная фиксация былин сказителей, от которых уже производились записи, и поиск новых исполнителей. В русле новых идеологических установок фиксация вариантов классических сюжетов расценивалась как не только интересное и значительное звено, необходимое для изучения основ сюжета, но и как проявление «живой творческой энергии народных масс» — писала известный эпосовед А.М. Астахова [3, с. 9].

Первые значительные коллекции записей былин, поступившие в Архив, были собраны студентами этнографического отделения Ленинградского историко-лингвистического института в Заонежье (научный архив КарНЦ РАН. Ф. 1. Р. VI. Оп. 1. Д. 60–94). Согласно давней традиции русской фольклористики, сотрудники Института ЯЛИ проводили собирательскую работу в исторических районах Карелии: Заонежье, Пудожье, Поморье. Большое количество собранного материала позволило осветить вопросы эволюции русского эпоса в поздний период его бытования, увидеть изменения в репертуаре и в самих произведениях. По поводу новых тенденций в эпосе позднейшего времени мнения ведущих ученых разделились: одни считали, что на былинах позднейшей записи совсем незначительно сказались творческая переработка и приспособление к новым социальным условиям старых сюжетов, другие наоборот, считали, что в эпических песнях наблюдается усиление социальных моментов старого эпоса вследствие культурного роста и более глубокого понимания классовых взаимоотношений прошлого.

В конце 1930-х гг. начался «подъем» и «расцвет», как посчитали тогда исследователи, в области эпического творчества. Это было рождение нового современного «эпоса», так называемых «новин». В разных коллекциях Архива их содержится около 500. Эпоха «новин» относится к первой половине XX в. С 1940-х гг. началась дискуссия о принадлежности «новин» к фольклорным произведениям и их художественной ценности. После смерти Сталина обсуждения продолжились. В это время многие фольклористы, включая тех, кто работал со сказителями, помогая создавать новины, признали, что эти новые произведения скорее являются имитациями или авторскими литературными произведениями. И хотя большинство исследователей уже не относило новины к фольклору, в некоторых сборниках они продолжали встречаться еще в конце 1960-х гг. В настоящее время

несмотря на то, что деятельность по созданию новин осталась в далеком прошлом, интерес к ним остался. Подтверждением этому могут служить современные публикации российских ученых [7; 4; 6 и др.], а также исследование американского слависта Фрэнка Миллера [13]. В Архиве сохранились не только тексты новин, но и документы, дающие представление о том, как происходила работа со сказителями. Согласно советской идеологии, именно выдающиеся народные исполнители должны были распространять идеи «новой жизни» в народе и формировать нужное отношение к событиям, происходящим в стране. Сказители приглашались на съезды, где им объясняли, что и как нужно писать. Идеологическая работа со сказителями включала разнообразную просветительскую деятельность: переписка, поездки к сказителям, их учеба, посылка газет и книг, организация выездов в города с посещением кино, театров и различных экскурсий, установка радио на дому сказителей, беседы на политические и литературные темы. Культурно-массовая работа такого рода особенно широко стала развертываться в начале 1938 г., вплоть до начала Великой Отечественной войны. Инициатива этой работы со сказителями исходила от ленинградских фольклористов из Пушкинского Дома. Под их руководством подобная деятельность осуществлялась и сотрудниками Карельского научно-исследовательского Института. Директорам сельских школ, в сельсоветы и правления колхозов было разослано 411 писем и памятных записок. Одно из них было опубликовано в работе Т.И. Сенькиной. В письме сотрудники Института просили сообщить: «...имеются ли в вашем сельсовете граждане, знающие много сказок, былин, рун, пословиц, песен и талантливые граждане, составляющие сами эти песни и сказки. Сообщите их фамилию, имя и отчество и точный адрес. Ваше сообщение окажет большую помощь Институту, так как записыватели поедут к определенным людям, выявленным при Вашей помощи. Это ускорит выпуск намеченных Институтом сборников. Крупные сказители будут вызываться в Институт для работы с ними (за подписью И.о. Директора КНИИК Машезерского и научного работника — Антиповой)» [16, с. 130–131]. Сказителей обучали грамоте, чтобы они могли записывать свои произведения. Идея этой работы сводилась к попытке научить народных певцов славить современную жизнь. Сказители были готовы сочинять новые произведения даже о незнакомых героях и событиях и исправлять свои тексты под руководством сотрудников редакций

газет. Неграмотным крестьянским поэтам читали заметки из прессы, а они должны были сочинять в стиле эпических песен и плачей произведения на заданные темы. Так появлялись авторские самодеятельные произведения о руководителях советского государства, о событиях Гражданской войны, о Беломорканале и т. д.

Марксистско-ленинская идеология большие надежды возлагала на формирование в народе положительного отношения к действиям власти при помощи нового «советского фольклора». Именно этим можно объяснить столь пристальное внимание к сказителям и разработку жанра «новин». Со временем организаторам работы по созданию новин становилось ясно, что «советский фольклор» не получил распространения в народной среде, он является скорее авторским трудом, зачастую не имеющим поэтической ценности. И тем не менее коллекция новин, хранящаяся в Архиве, представляет большую ценность не только как свидетельство неудачного опыта давления коммунистической идеологии на сказителей, но и как материал своей эпохи, который должен получить объективную оценку в исследованиях фольклористов, литературоведов, историков.

Карельские коллекции 1930-х гг., так же как и русские, отражают идеологическое давление на фольклористику: в это время собиратели активно сотрудничали с народными исполнителями, устанавливали длительные корреспондентские связи. Во время полевых выездов велась активная разъяснительная работа, целью которой было одно: получить произведение, соответствующее новой идеологии. Благодаря этому обстоятельству рождались песни и плачи о вождях новой эпохи, о героях Гражданской войны, о счастливой жизни карельского крестьянства. Карелы, не вполне понимавшие русский язык, использовали русскую лексику: буржуи, кулаки, советская власть и т. д. Сказители искусственно соединяли архаичный и современный для них поэтический материал, например, Сталин представлен как «великий человек, герой отважный», трактор изображен как жеребец с железными ногами, выкованный эпическим кузнецом Илмариненом [14, с. 50–57].

Среди многочисленных записей 1930–1940-х гг. большое место принадлежит такому жанру народной поэзии, как причитания. Этот жанр характерен для фольклора многих народов мира, но особенно он развит у финноязычных народов и русских северо-восточной Европы.

В 1930-е гг. архивные фонды пополнились крупными коллекциями причитаний. В основном это были произведения традиционного стиля и содержания, исполнявшиеся в составе похоронного, свадебного обрядов, а также окказиональные. В сложившихся к этому времени исторических условиях в значительной степени изменилось отношение исследователей к этому жанру. В причитаниях обращали внимание на появление новых, гражданских и политических мотивов, а не на традиционные мотивы скорби, утраты, любви и т. п. Причитаниям стали приписывать роль произведений, наглядно показывающих тяжесть народной жизни и освобождение от экономического и политического гнета с приходом советской власти. В это время было создано немало плачей и сказов о вождях и героях Советского Союза, в которых соединялись традиционные элементы причитаний и эпических песен с сюжетами современной жизни, заметна большая роль личного творчества исполнительниц. В отличие от новин, создателями которых были как мужчины, так и женщины, плачи нового содержания создавали исключительно женщины, как этого требовала древняя традиция. Исследователи признавали, что и в современных записях сохранялся поэтический канон причитаний, весь арсенал изобразительных средств, выработанных в течение веков местными школами причитальщиц. В 1950–1960-е началось активное изучение причитаний карельскими учеными. В эти же годы возродился интерес к обрядовой поэзии карелов среди финских исследователей [17; и др.].

Материалы о событиях Великой Отечественной войны в фольклорных коллекциях Архива

До начала Великой Отечественной войны, в первой половине 1941 г., сотрудники Института активно участвовали в экспедициях по Карелии.

Во время войны, в период с 1941 по 1944 гг., значительная часть Республики Карелия, тогда называвшейся Карело-Финской Советской Социалистической Республикой, была оккупирована финскими войсками. Часть людей не успела эвакуироваться и осталась на этой территории.

Финским военным предписывалось дружественно обращаться с карельским населением, а русских задерживать и отправлять в концентрационные лагеря. Представители финно-угорских народов рассматривались в качестве будущих равноправных граждан «Великой Финляндии». По

данным, приведенным историком В.Г. Макуровым, на территории Карело-Финской ССР было организовано 10 концентрационных лагерей, большая часть которых находилась в Петрозаводске. Здесь содержалось свыше 20 тыс. человек. В них, вследствие тяжелых условий жизни (непосильных работ, голода, болезней), а также расстрелов, по разным данным, погибло от 4000 до 7000 человек [10, с. 29]. В Архиве сохранилась коллекция под названием «Лагерные песни, записанные от лиц, бывших в оккупации у финнов и заключенных в концлагеря в период 1941–1944 гг.», датированная 1944 г. [11]. Коллекция содержит свыше 400 произведений. Это самодеятельные песни, романсы, тюремные песни, частушки, стихи из девичьих альбомов.

Фольклорное наследие Карелии военного времени частично было опубликовано. В 1945 г. в Петрозаводске вышла книга В.Г. Базанова «За колючей проволокой...» [1], в которую он включил наиболее характерные плачи о фашистской неволе, собранные им среди узников лагерей. В 1944 г. В.Г. Базанов и А.П. Разумова совершили экспедицию в Заонежье, на этот раз вовсе не для поиска мастеров исполнения эпических песен, а для записи народных плачей о войне. Спустя почти 20 лет был опубликован сборник, в который вошли архивные материалы, собранные в этой послевоенной экспедиции [2].

К фольклорным материалам, в датировках которых присутствуют годы войны, относятся 18 коллекций русского и 15 коллекций фольклора прибалтийско-финских народов. Но большей частью эти коллекции содержат записи, сделанные в предвоенные месяцы и первое послевоенное время. К записям военного периода относится коллекция, включающая более тысячи фольклорных текстов на карельском языке, полученных от Вяйне Кауконена, который собрал их в 1942–1944 гг. на территории оккупированной Карелии [научный архив КарНЦ РАН. Ф. 1. Оп. 2. Колл. 5. (Подлинники хранятся в Архиве Финского Литературного общества)]. В Научном архиве сохранилось также большое собрание малых фольклорных жанров, собранных финскими коллегами среди вепсского и карельского населения с 1902 по 1960 гг., полученное в обмен на карельские материалы из фольклорных фондов Института (научный архив КарНЦ РАН. Ф. 1. Оп. 2. Колл. 145, 146, 147).

Материалы Архива, отражающие идеологию послевоенного времени

Материалы послевоенного времени отражают пристальное внимание, которое уделялось военному фольклору. В Архив поступали записи песен о войне, частушки, воспоминания очевидцев. Большое внимание уделялось устному прозаическому рассказу. Этот жанр являлся самой простой и доходчивой формой самодеятельного художественного творчества, и особая роль в нем принадлежала теме Великой Отечественной войны, чрезвычайно актуальной в послевоенное время. Эти рассказы можно разделить на две группы — рассказы о героях и рассказы о ярком случае на войне. Крупные коллекции были собраны научным сотрудником Института К.В. Чистовым среди девушек-учащихся Петрозаводского ремесленного училища. Это альбомы, песенники, где встречаются не только авторские песни, популярные в середине XX в., но и песни-переделки, частушки, самодеятельные песни о Великой Отечественной войне. Такого рода материал содержится и в коллекции, собранной К.В. Чистовым в г. Сеге́жа в 1949 г. Здесь есть мемораты, самодеятельные песни и стихи, частушки, переделки военно-патриотических песен, романсы и другие произведения [8].

Возникает вопрос, почему в то время, когда традиционный фольклор еще существовал во всем своем богатстве и разнообразии, нужно было фиксировать подобного рода материал? Объяснение кроется в событиях, которые происходили в то время. В стране проводилась повсеместная борьба с космополитизмом и формализмом, коснувшаяся и сотрудников Института. Проводились проверки партийными органами, в результате которых выносились постановления о недостатках в работе исследователей, поскольку им было необходимо руководствоваться постулатами о партийности идеологии и заниматься изучением советского фольклора. По этой причине был снят со своей должности заведующего отделом литературы Института К.В. Чистов. Доходило дело до преследования сотрудников, обвинявшихся в преклонении перед «застывшими» формами устного народного творчества и находившихся на «антинаучных» «метафизических» позициях. Примером может служить судьба Е.М. Мелетинского, работавшего в Карело-Финском государственном университете (1946–1949). Его обвинили в космополитизме и не только освободили от должности заведующего кафедрой, но и арестовали [12]. Это был конец 1940-х гг. По прошествии

нескольких лет после смерти Сталина, когда в стране началась «оттепель», собирательская работа восстановилась, и исследователи снова стали проводить экспедиции в районы Российского Северо-Запада, где еще можно было зафиксировать богатейший традиционный фольклор.

Но еще в середине XX в. фольклористика ощущала влияние коммунистической идеологии. Так, существовал негласный «запрет» на некоторые жанры устного народного творчества. Сюда относились устные рассказы о мифологических персонажах: духах-«хозяевах» дома, хлева, леса, воды и т. д., в которых проявлялись древние народные представления. В стране закрывались и уничтожались церкви, искоренялась православная религия, а также народные верования, считавшиеся проявлениями суеверий и предрассудков. Поэтому в ранних коллекциях, хранящихся в Архиве, практически отсутствует мифологическая проза. Другой жанр, не соответствующий советским нормам, — это заговоры, которыми народные целители пользовались с древних времен. Не соответствовали коммунистической идеологии «духовные стихи» — народная религиозная поэзия, которой не уделялось должного внимания со стороны собирателей. Записи этих произведений были чаще случайными, в то время их не собирали целенаправленно. Наибольший интерес к духовным стихам проявился только в 70–90-е гг. XX в., когда удалось захватить последние остатки этих эпических произведений.

Свидетелем своего исторического времени является собрание устного народного творчества и памятников языка депортированных прибалтийско-финских народов (1930-е гг.). Это коллекции, собранные среди финнов-ингерманландцев и ижоры, имеющие большое общественное и научное значение. Немало представителей этих народов поселились на Северо-Западе России. Ижорский язык находится на грани исчезновения, поэтому наличие хотя бы небольшого архивного фонда, особенно звуковых записей, чрезвычайно актуально для сегодняшнего времени. Исследователи Института собирали материалы как на исконной территории проживания этих народов, так и в населенных пунктах Карелии, где проживают переселенные со своей родины представители этих национальностей. Первые записи относятся к началу 1950-х гг., они были сделаны в Петрозаводске. В конце 1950-х гг. сотрудники Института и любители-краеведы, неравнодушные к судьбе ингерманландского народа, собирали фольклорное насле-

дие в разных районах Карелии и в Петрозаводске. Нередко исследователи записывали материалы от своих родителей, родственников и знакомых, чтобы сохранить особенности говоров, произведения устного народного творчества, а также историю своего народа. С 1960-х гг. стали проводиться экспедиции в Ленинградскую область. В течение 1968–1975 гг. по ижорам был собран значительный фольклорный и языковой материал. В настоящее время финский и ижорский фонды оцифрованы полностью и хранятся не только в Фонограммархиве Института ЯЛИ, но и в Лондонском университете, в Архиве исчезающих языков.

Материалы Архива второй половины XX в.
Новые методы и задачи собирательской работы

Коллекции последней трети XX в. отличаются значительным расширением жанрового состава поступивших в Архив произведений. Фольклористы стали больше записывать этнографического материала и больше внимания уделялось личности исполнителя. В этот период сделано наибольшее количество записей духовных стихов, заговоров и произведений мифологической прозы. Значительное увеличение объема поступлений было обусловлено тем, что с 1957 г. сотрудники получили возможность работать с катушечными магнитофонами в экспедициях. С этого времени коллекции стали составляться сначала частично, а с конца 1970-х гг. в основном из текстовых расшифровок. Расширилась территория обследования, сотрудники собирали фольклорные материалы не только на территории Карелии, но и в Архангельской, Мурманской, Вологодской и других областях Российского Северо-Запада. Интенсивно изучались фольклорные традиции в селах, расположенных на берегах Белого моря. Имеются редкие звуковые записи эпических песен и поздних духовных стихов от представителей старообрядческой общины села Усть-Цильма (Республика Коми).

Фольклор саамов Кольского полуострова фиксировался в основном языковедами, занимавшимися изучением четырех диалектов этого народа. Сбор сведений был начат в 50-е гг. XX в., когда исследователи уже могли пользоваться магнитофонами, поэтому оригиналы практически всех саамских записей хранятся в фондах Фонограммархива Института.

Самую большую часть собрания Фонограммархива составляют записи, производившиеся в районах проживания карелов. Исследователи

записывали разнообразный по содержанию материал, как фольклорный, так и языковой. Это было особенно актуально, так как для малочисленных народов карелов, вепсов и саамов, не имевших своей письменности, требовалось составление словарей, подготовка исследований, поэтому наличие звуковых записей было особенно необходимо.

Актуальной задачей сегодня является сохранение Архива, в первую очередь звукового, так как магнитная лента имеет ограниченный срок хранения. Благодаря появлению современных технологий, были оцифрованы старые магнитные ленты и грампластинки. При финансовой поддержке различных фондов — Российского гуманитарного научного фонда, Баренц-Секретариата и др., Программы гуманитарных исследований Российской академии наук — были проведены работы по проектам, направленным на оцифровку Архива, разработку электронного каталога и web-приложений по Фонограммархиву и Рукописному архиву в сети Интернет[1]. Важно было сделать Архив доступным как для исследователей, так и для широкого круга пользователей: студентов и преподавателей высших и средних учебных заведений, сотрудников музеев, профессиональных и самодеятельных коллективов, любителей устного народного творчества и т. д.

К настоящему времени оцифрованы не только фонограммы, но и значительная часть коллекций, записанных от руки. Проводится планомерная оцифровка видеозаписей. Оцифрованные рукописные и звуковые коллекции хранятся на сервере Фонограммархива Института ЯЛИ КарНЦ РАН. Создана локальная сеть, позволяющая работать с оцифрованными записями. Была разработана программа Базы данных, ее созданию предшествовала большая работа по разработке и наполнению полей, в том числе наиболее сложного поля «жанр», учитывая разноязыковой материал и разные системы жанров фольклора народов Северо-Запада России [18].

Продолжаются полевые работы по сбору фольклорных и этнографических материалов, в том числе совместно с зарубежными исследователя-

1 Информация о Фольклорном архиве ИЯЛИ размещена в Интернете на двух web-сайтах. Это сайт «Фонограммархив ИЯЛИ КарНЦ РАН» (URL: http://phonogr.krc.karelia.ru), где дана общая информация об истории Фонограммархива, краткая информация о каждом народе, проживающем на территории Карелии и сопредельных областей, география экспедиций, фотографии исполнителей и собирателей, образцы произведений разных жанров прибалтийско-финских народов России и русских. Сайт «Фольклорный архив Института ЯЛИ КарНЦ РАН» (URL: http://folk.krc.karelia.ru) содержит часть рукописного собрания.

ми. Изменилась методика работы в полевых условиях: если раньше собиратели записывали фольклор у наиболее талантливых исполнителей, то в настоящее время фиксируется во всей полноте фольклор, сохранившийся в памяти исполнителя на данный момент.

Выводы

Обобщая вышесказанное, можно сделать выводы не только о данном Архиве, но и более общего характера. Они заключаются в следующем:

На первоначальном этапе собирательской работы для исследователей важно было выявить наиболее интересные и важные жанры фольклора — это в первую очередь эпос, отражающий наиболее характерные черты и духовные ценности этноса. На этом этапе значима была национальная составляющая фольклора, выявлялись мифологические истоки, верования, обычаи и обряды, нашедшие отражение в сюжетах и мотивах фольклорных произведений. Это было важно для развития национальной культуры (литературы, изобразительного, музыкального искусства и т. д.). Общество интересовал вопрос происхождения своих национальных корней, определялись ценности и идеалы, формировавшие самобытность народа.

После Октября 1917 г. новой власти понадобилось народное признание не тех старых ценностей и идеалов, которые демонстрировал традиционный фольклор, а новой политики, новых вождей. Это породило совсем другие формы народного творчества, отражающие политический контекст своего времени. Архивные материалы, собранные в 1930-е гг., свидетельствуют о том, что приспособление к новым социальным условиям традиционных классических сюжетов оказалось невозможным.

Общественно-политическая жизнь нашла отражение и в фольклорных архивах, хранящих произведения, посвященные историческим событиям — Первая мировая война, Великая Отечественная война, депортация народов. Трагические события войны способствовали возрождению традиционного жанра причитаний, имевшего в прошлом массовое распространение на Русском Севере. Собранные материалы свидетельствуют о том, что этот жанр стал не менее массовым, чем в XIX в., когда наблюдался расцвет плачевой культуры в данном регионе. В военные годы получил развитие особый вид народного творчества — лагерный фольклор. В фольклоре этого типа удерживаются установки не только на политический контекст,

но и на человеческие ценности — свободу, равенство, право жить на своей родной земле и т. д. Тему Великой Отечественной войны отражает и такой жанр, как устный прозаический рассказ, широко распространенный в послевоенное время.

Об идеологическом давлении свидетельствуют архивные коллекции, собранные в период, когда власти вели борьбу с надуманными политическими противниками в среде фольклористов. Указывая специалистам, что нужно собирать, а что нет, они тем самым способствовали появлению в Архиве коллекций произведений, относящихся больше к литературному творчеству, а не к фольклору.

Отсутствие или наличие только единичных записей определенных жанров устного народного творчества в Архиве, негласный запрет не только на изучение, но и на собирание некоторых произведений, основанных на народных религиозных верованиях, также является свидетельством исторической эпохи, когда на фольклористику оказывалось идеологическое давление.

Несмотря на это, а также на трудности военного и послевоенного времени, Архив усилиями специалистов Института к концу XX в. накопил уникальные по своему составу коллекции по фольклору, языкам и этнографии народов Российского Северо-Запада. Благодаря собранным и расшифрованным материалам исследователи Института подготовили фундаментальные исследования в области языкознания, фольклористики, этнографии; подготовлены и изданы словари, опубликованы образцы речи и многочисленные сборники фольклорных произведений.

Фольклорные архивы Института ЯЛИ КарНЦ РАН, благодаря систематически проводившейся собирательской работе на протяжении длительного исторического периода, могут служить подтверждением тезиса о том, что фольклор — это не только средоточие сложившихся национальных ценностей, но и живое творческое явление, и, как всякий живой организм, он может развиваться, угасать, умирать и порождать к жизни новые формы, а также реагировать на изменения исторической действительности.

Список литературы

1 *Базанов В.Г.* За колючей проволокой: Из дневника собирателя народной словесности. Петрозаводск: Гос. Изд. Карело-Фин. ССР, 1945. 71 с.

2 *Базанов В.Г., Разумова А.П.* Русская народно-бытовая лирика: Причитания Севера в записях В.Г. Базанова и А.П. Разумовой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 598 с.

3 Былины Севера // Записи, вступ. ст. и коммент. А.М. Астаховой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. 655 с.

4 *Иванова Т.Г.* О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора / изд. подгот. А.Л. Топорков, Т.Г. Иванова, Л.П. Лаптева, Е.Е. Левкиевская. М.: Ладомир, 2002. С. 403–431.

5 *Иванова Т.Г.* История русской фольклористики XX века: 1900-первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.

6 *Илюха О.П.* «Руна о задержании шпиона»: государственная граница в Советском фольклоре и пропагандистском дискурсе 1930-х годов // Альманах североевропейских и балтийских исследований. 2018. Вып. 3. URL: http://nbsr.petrsu.ru/journal/article.php?id=1101 (дата обращения: 15.07.2019).

7 *Козлова И.* «Сталинские соколы»: тоталитарная фразеология и «советский фольклор» // Русский политический фольклор: исследования и публикации: сборник / ред. Т. Григорьева. М.: Новое изд-во, 2013. С. 111–119.

8 *Кузнецова В.П.* Экспедиции К.В. Чистова в Карелии // Кунсткамера. 2019. № 1 (3). С. 23–35.

9 *Лойтер С.М.* Детский поэтический фольклор Карелии: исследование и тексты. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 440 с.

10 *Макуров В.Г.* Петрозаводск в годы суровых испытаний 1941–1945. Петрозаводск: Паритет, 2005. 79 с.

11 *Марковская Е.В.* Лагерный фольклор периода финской оккупации Карелии (1941–1944) // Традиционная культура. 2015. № 2 (58). С. 19–27.

12 *Марковская Е.В., Новожилова С.В.* Е.М. Мелетинский в Карелии // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2018. Т. I, № 1–2. С. 43–54.

13 *Миллер Ф.* Сталинский фольклор. СПб.: Академический проект; ДНК, 2006. 190 с.

14 *Миронова В.П.* Фольклорные новообразования в репертуаре карельских сказителей 1930–1940 годов // Музыкальная традиция Северной Карелии. Петрозаводск: Изд-во ПГК, 2013. С. 50–57.

15 *Пропп В.Я.* Об историзме русского фольклора и методах его изучения // Ученые записки ЛГУ. Л.: Изд-во ЛГУ, 1968. № 339. Серия: Филологические науки. Вып. 72. С. 5–25.

16 *Сенькина Т.И.* Забытые и неизвестные страницы истории фольклористики Карелии. Очерки и материалы. Петрозаводск: Изд-во КарНЦ РАН, 2012. 218 с.

17 *Honko L.* Itkuvirsirunous // Suomen kirjallisuus / edited by Matti Kuusi. Helsinki, Otava: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava, 1963. Vol. I. P. 81–124.

18 *Markovskaja E.V.* On the experience of creating genre classification of folkloric materials for electronic catalog of folkloric archival depository of ILLH KarRC RAS // European journal of literature and linguistics. 2016. № 4. P. 68–73.

References

1 Bazanov V.G. *Za koliuchei provolokoi: Iz dnevnika sobiratelia narodnoi slovesnosti* [Behind the barbed wire: From the diary of a collector of folk literature]. Petrozavodsk, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Karelo-Finskoi SSR, 1945. 71 p. (In Russ.)

2 Bazanov V.G., Razumova A.P. *Russkaia narodno-bytovaia lirika: Prichitaniia Severa v zapisiakh V.G. Bazanova i A.P. Razumovoi* [Russian folk and household lyrics: Lamentations of the North in the records of V.G. Bazanov and A.P. Razumova]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1962. 598 p. (In Russ.)

3 *Byliny Severa* [Epics of the North], entries, introd. article and comment. by A.M. Astakhova. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1938. Vol. 1. 655 p. (In Russ.)

4 Ivanova T.G. O fol'klornoi i psevdofol'klornoi prirode sovetskogo eposa [On the folklore and pseudo-folklore nature of the Soviet epic]. In: *Rukopisi, kotorykh ne bylo. Poddelki v oblasti slavianskogo fol'klora* [Manuscripts that did not exist. Forgeries in the field of Slavic folklore], edition prepared by A.L. Toporkov, T.G. Ivanova, L.P. Lapteva, E.E. Levkievskaia. Moscow, Ladomir Publ., 2002, pp. 403–431. (In Russ.)

5 Ivanova T.G. *Istoriia russkoi fol'kloristiki XX veka: 1900-pervaia polovina 1941 g.* [History of Russian folklore of the 20th century: 1900 — the first half of 1941]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2009. 800 p. (In Russ.)

6 Iliukha O.P. "Runa o zaderzhanii shpiona": gosudarstvennaia granitsa v Sovetskom fol'klore i propagandistskom diskurse 1930-kh godov ["The rune about the detention of a spy": the state border in the Soviet folklore and propaganda discourse of the 1930s]. In: *Al'manakh severoevropeiskikh i baltiiskikh issledovanii*, 2018, vol. 3. Available at: http://nbsr.petrsu.ru/journal/article.php?id=1101 (accessed 15 July 2019). (In Russ.)

7 Kozlova I. "Stalinskie sokoly": totalitarnaia frazeologiia i "sovetskii fol'klor" ["Stalin's falcons": totalitarian phraseology and "Soviet folklore"]. In: *Russkii politicheskii fol'klor: issledovaniia i publikatsii: sbornik* [Russian political folklore: research and publications: collection], ed. by T. Grigor'eva. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2013, pp. 111–119. (In Russ.)

8 Kuznetsova V.P. Ekspeditsii K.V. Chistova v Karelii [K.V. Chistov's expeditions in Karelia]. *Kunstkamera*, 2019, no 1 (3), pp. 23–35. (In Russ.)

9 Loiter S. M. *Detskii poeticheskii fol'klor Karelii: issledovanie i teksty* [Children's poetic folklore of Karelia: research and texts]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo PetrGU Publ., 2013. 440 p. (In Russ.)

10 Makurov V.G. *Petrozavodsk v gody surovykh ispytanii 1941–1945* [Petrozavodsk in the years of severe trials, 1941–1945]. Petrozavodsk, Paritet Publ., 2005. 79 p. (In Russ.)

11 Markovskaia E.V. Lagernyi fol'klor perioda finskoi okkupatsii Karelii (1941–1944) [Camp folklore during the Finnish occupation of Karelia (1941–1944)]. *Traditsionnaia kul'tura*, 2015, no 2 (58), pp. 19–27. (In Russ.)

12 Markovskaia E.V., Novozhilova S.V. E.M. Meletinskii v Karelii [E.M. Meletinsky in Karelia]. *Fol'klor: struktura, tipologiia, semiotika*, 2018, vol. I, no 1–2, pp. 43–54. (In Russ.)
13 Miller F. *Stalinskii fol'klor* [Folklore in Stalin time]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt; DNK Publ., 2006. 190 p. (In Russ.)
14 Mironova V.P. Fol'klornye novoobrazovaniia v repertuare karel'skikh skazitelei 1930–1940 godov [New folklore formations in the repertoire of Karelian storytellers of the 1930s–1940s]. In: *Muzykal'naia traditsiia Severnoi Karelii* [Musical tradition of North Karelia]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo PGK Publ., 2013, pp. 50–57. (In Russ.)
15 Propp V.Ia. Ob istorizme russkogo fol'klora i metodakh ego izucheniia [On the historicism of Russian folklore and methods of its study]. In: *Uchenye zapiski LGU* [Scientific notes of Leningrad State University]. Leningrad, Izdatel'stvo LGU Publ., 1968, no 33, series: filologicheskie nauki [Philological Sciences], vol. 72, pp. 5–25. (In Russ.)
16 Sen'kina T.I. *Zabytye i neizvestnye stranitsy istorii fol'kloristiki Karelii. Ocherki i materialy* [Forgotten and unknown pages of the history of folklore of Karelia. Essays and materials]. Petrozavodsk, Izdatel'stvo KarNTs RAN Publ., 2012. 218 p. (In Russ.)
17 Honko L. Itkuvirsirunous [Weeping poetry]. *Suomen kirjallisuus* [Finnish literature], edited by Matti Kuusi. Helsinki, Otava, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava Publ., 1963, vol. I, pp. 81–124. (In Finnish)
18 Markovskaja E.V. On the experience of creating genre classification of folkloric materials for electronic catalog of folkloric archival depository of ILLH KarRC RAS. *European journal of literature and linguistics*, 2016, no 4, pp. 68–73. (In English)

УДК 821.161.1.0
ББК 83+83.3(2Рос=Рус)

«ОДИНОЧЕСТВО НЕПОСТИЖИМОГО СОДЕРЖАНИЯ»: С.П. БОБРОВ О Б.Л. ПАСТЕРНАКЕ

© 2020 г. А.Ю. Сергеева-Клятис
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-358-373

Грант на фундаментальное исследование РФФИ № 20-012-00110 А

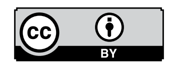
Аннотация: Предлагаемый материал представляет собой публикацию писем С.П. Боброва (1889-–1971) к Е.Б. и Е.В. Пастернак. Письма были написаны в середине 1960-х гг., вскоре после смерти Б.Л. Пастернака. Они связаны с попытками Боброва разобрать свой архив, а также с его знакомством с вышедшей в 1964 г. в издательстве Галлимар книгой французской славистки Жаклин де Пруайар «Пастернак». Разоблачая мифы, созданные, по мнению Боброва, французской исследовательницей, он обращается в своих воспоминаниях к юности Бориса Пастернака, говорит о возможности его крещения, о первых шагах, проделанных поэтом на его поприще, переходя на взаимоотношения между «Центрифугой» и символистским кругом вообще. Сведения, содержащиеся в письмах Боброва, отчасти подтверждаются уже опубликованными материалами — его перепиской с сестрами Пастернака, отчасти являются совершенно новым вкладом в историю русской культуры XX в.

Ключевые слова: С.П. Бобров, Б.Л. Пастернак, «Центрифуга», символизм, футуризм, антропософия, «Мусагет», «Символизм и бессмертие».

Информация об авторе: Анна Юрьевна Сергеева-Клятис — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, стр.1, 125009 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7785-1469

E-mail: nnklts1@gmail.com

Для цитирования: *Сергеева-Клятис А.Ю.* «Одиночество непостижимого содержания»: С.П. Бобров о Б.Л. Пастернаке // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 358–373. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-358-373



"THE LONELINESS OF THE INCOMPREHENSIBLE CONTENT": SERGEY BOBROV ABOUT BORIS PASTERNAK

© 2020. A.Yu. Sergeeva-Klyatis
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: May 08, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This research has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), no 20-012-00110 A.
Abstract: This is a publication of letters from Sergey Bobrov (1889–1971) to Eugeny and Elena Pasternak. The letters were written in the mid-1960s, shortly after the death of Boris Pasternak. They reflect Bobrov's attempts to parse his archive as well as his reaction to the book entitled *Pasternak* by a French Slavist Jacqueline de Proyart published in 1964 by Gallimard. Exposing what he calls the myths created by the researcher, in his memoirs he discusses the youth of Boris Pasternak, talks about the probability of his baptism, his first steps in the field of poetry, and moves on to the discussion of his relationship with the "Centrifuge" group and the symbolist circle in general. Bobrov's letters partly repeat what one might find in his published correspondence with Pasternak's sisters but partly present an original contribution to the 20th century history of Russian culture.
Keywords: Sergey Bobrov, Boris Pasternak, "Centrifuge," symbolism, futurism, anthroposophy, "Musaget," "Symbolism and Immortality."
Information about the author: Anna Yu. Sergeeva-Klyatis, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya 9-1, 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7785-1469
E-mail: nnkltsı@gmail.com
For citation: Sergeeva-Klyatis A.Yu. "The Loneliness of Incomprehensible Content": Sergey Bobrov on Boris Pasternak. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 358–373. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-358-373

Друг молодости Б.Н. Пастернака и его соратник по «Центрифуге» Сергей Павлович Бобров (1889–1971) был одарен не только поэтическим талантом. Он начинал как живописец, участвовал в выставках художественных объединений «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», стремился к преобразованию искусства. Его целью было организовать собственный кружок артистической молодежи и издавать журнал. С Пастернаком Бобров познакомился, видимо, в начале 1910-х гг. Они встречались на занятиях молодежных кружков при Мусагете, а потом на заседаниях литературно-художественной группы «Сердарда», в 1913 г. трансформировавшейся в более узкое объединение «Лирика» со своим книгоиздательством. Именно здесь вышел первый сборник стихов Пастернака «Близнец в тучах». Пастернак и Бобров сблизились примерно в это время. В конце 1913 г. они оба покинули «Лирику» и по инициативе Боброва организовали футуристическое «товарищество» под названием «Центрифуга». Новое объединение выпустило и свой альманах с характерным названием «Руконог». Бобров активно ссорился с бывшими союзниками и задирал футуристов круга «Гилеи», привлекая для этих целей и Пастернака. Впоследствии тот вспоминал: «Нарождение “Центрифуги” сопровождалось всю зиму нескончаемыми скандалами. Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью» [6, т. 3, с. 214]. Противостояние «Центрифуги» и гилейцев кончилось внезапным сближением Пастернака и Маяковского весной 1914 г.

В 1916 г. Бобров нашел союзника и единомышленника, который взялся финансировать издательство, — литературного критика, переводчика и поэта И.А. Аксенова. Издательская деятельность Боброва разворачи-

вается, среди прочих книг (Второй сборник «Центрифуги», книга Н.Н. Асеева «Оксана», сборник переводов «Елизаветинцы») он выпускает и вторую поэтическую книгу Пастернака — «Поверх барьеров». Пастернак, в 1916 г. находившийся на Урале, детально обсуждал в переписке с Бобровым свою будущую книгу, ее название и состав.

С революцией наступил конец и «Центрифуги», которую Бобров еще несколько раз пытался возродить, собирал материалы для следующего группового сборника, но этим планам не суждено было осуществиться. В 1920-х гг., как и впоследствии, отношения Пастернака с Бобровым не прерывались, они дружили, но наступило некоторое охлаждение, связанное с деятельным участием Пастернака в первых номерах «ЛЕФа». Бобров ревниво относился к этому изданию, как и к растущей славе Пастернака. В 1934 г. Бобров был арестован и выслан, вернулся в Москву перед самой войной, но публиковаться еще долго не мог, хотя писал много и в прозе, и в стихах, погрузился в переводы. С молодости Бобров с интересом занимался математикой и стихосложением; как стиховед, изучал русский дольник (книга М.Л. Гаспарова «Что такое русский стих» вышла с посвящением С.П. Боброву), в зрелые годы эти научные области вышли на первый план. Книга «Волшебный двурог» (1949) с объяснениями сложных математических понятий и задач для детей стала, что называется, бестселлером, переиздавалась множество раз, последний — в 2017 г.

В 1950-е гг. Бобров и Пастернак продолжали переписку и общение. Бобров, твердо стоявший на атеистических позициях, не принял того направления, в котором развивалось позднее творчество Пастернака — ни «Доктора Живаго», ни послевоенной поэзии. В 1950 г. в письме Пастернаку он иронически замечал: «А насчет твоих теологических сочинений — что ж! ведь Толстой, когда решил, что он уж переписал и Гомера (в “Войне и мире”) и Свифта (в “Холстомере”), решил переписать и Библию — в “Круге” своем! Мы как-то болтали — давно уж, года три тому назад, коли не более — с Вильмонтом на цветущем лужку Переделкинском, что твоя “Звезда Рождественская” напоминает “Вертеп”[1], поставленный с декорациями Сапунова и музыкой Саца» [3, с. 158]. Отсюда понятно выраженное в публикуемых нами письмах негодование по поводу распространения

1 Пьеса М.А. Кузмина, поставленная в «Бродячей собаке».

сведений о духовном пути Пастернака. Бобров надолго пережил своего друга, он умер в 1971 г., успев передать в архив 64 письма Пастернака и некоторые его рукописи[2].

Представленные здесь письма С.П. Боброва к Евгению Борисовичу и Елене Владимировне Пастернак, написанные вскоре после смерти Б.Л. Пастернака, находятся в семейном архиве семьи Пастернака. Их предоставила мне Е.В. Пастернак. Ее светлой памяти я посвящаю эту публикацию.

Письма С.П. Боброва к Е.Б. Пастернаку.

1.

13.XII. 1964

Милый Женя! Я нашел одно Борино письмо (май 1916-го)[3], где есть такая фраза: «Прежде меня задевало то, что Юлиан мне глаза колол “отдаленными догадками” о том, что не еврей ли я, раз у меня падежи и предлоги хромают». Вот тебе живое доказательство того, о чем я тебе прошлый раз говорил. В печати проскальзывали словечки о том, что «поэзия Пастернака — это поэзия фармацевтов...» (аптеки в царской России держали преимущественно евреи, и персонал у них был сплошь еврейский — и над этими полу-интеллигентами нередко потешались).

Как-нибудь в будущем году я разберу переписку, и ты все сам прочтешь.

Привет. С.Б.

2 Письма Пастернака хранятся в РГАЛИ. См.: *Бобров С.П.* // РГАЛИ. Ф. № 2554. Ед. хр. 55, 56, 563, 564]. Они были опубликованы М.А. Рашковской: [3].

3 Ошибка памяти. Письмо от 27 апреля 1916. Полностью эта фраза звучит так: «Прежде меня задевало то, что Юлиан (Анисимов. — *А.С-К.*) мне глаза колол “отдаленными догадками” о том, что не еврей ли я, раз у меня падежи и предлоги хромают (будто мы только падежам и предлогам только шеи свертывали)» [7, т. 7, с. 232–237].

2.

8.XII. 1964

Милый Женя!

Мне попалась в руки эта препротивная книжонка госпожи Депруайяр[4] в издании Галлимара (только что вышла в Париже) [10], где под прозрачной дымочкой всякой «эстетики» расцвела такая *развесистая клюква* насчет твоего покойного батюшки, что лучше и не придумаешь...

Не приходится уж удивляться, что умница эта в «великом боге деталей» обнаруживает православного боженьку — эту чепуху и в Париже-то подлинному знатоку поэзии рассказывать довольно трудно. Черт с ней, с дурой, — но ведь она просто завалила всю свою книжонку идиотской поповской чепухой. Мало того, что она там пишет всякую дребедень (прибавляя мне 9 лет возраста, чтобы было можно объяснить мое «влияние»!), просто *не зная* ничего толком о юности Бори, но самая махровая дичь — это глупенькая басня о «тайном крещении» Бори[5]!! Эти сказочки можно рассказывать только тем людям, которые полувеком отделены от обычаев и устоев (и законоположений совершенно официальных!) русского царского православия. Крещение — это *обряд*, вполне точного исполнения, связанный с казенными записями в шнуровых книгах церквей, которые выполняли в царской России роль совершенно официальных теперешних *загсов*. Обряд совершает не один поп, но с причтом, с восприемниками (крестными отца-

4 Жаклин де Пруайяр (1927–2018) — французская славистка, близкий друг и доверенное лицо Пастернака за границей. Ей Пастернак передал беловую рукопись «Доктора Живаго».

5 Бобров напрасно обрушивает свой гнев на Ж. де Пруайяр, фактически повторившую слова самого Пастернака. О своем крещении Пастернак сообщал ей в письме: «Я был крещен своей няней в младенчестве, но из-за ограничений, которым подвергались евреи, и к тому же в семье, которая, благодаря художественным заслугам отца, была от них избавлена и пользовалась определенной известностью, это вызывало некоторые осложнения и оставалось всегда душевной полу-тайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а отнюдь не спокойной привычкой. В этом, я думаю, источник моего своеобразия. Сильнее всего в жизни христианский образ мысли владел мною в 1910–1912 годах, когда закладывались основы моего своеобразного взгляда на вещи, мир, жизнь» (*Пастернак Б.Л.* Письмо 2 мая 1959 г. См.: [7, т. 9, с. 472–473]). В ответ на подобные инвективы Боброва сестра Пастернака Жозефина Леонидовна вспоминала: «Няня приносила нам просвиры из церкви, помню это, — я еще в постели, она пришла из церкви, дает мне освященный кусочек. И, конечно, много брала нас в церковь — в Юшковом переулке, рядом с нашей квартирой на Мясницкой. Но крестить “тайно”? <...> Между тем Боря пишет об этом в письме Proyart, не станет же он лгать» (*Пастернак Ж.Л.* Письмо С.П. Боброву, 30 декабря 1967 г. См.: [9, с. 214]).

ми и матерями), которые являются *казенными свидетелями* крещения и отмечаются совершенно по форме (с указанием чина, «титулярный советник такой-то» и пр.). Ни один поп в Москве (в столице) ни за какие деньги не стал бы крестить еврейского мальчика[6], ибо из этого мог бы выйти совершенно грандиозный скандал, донесись хотя бы тень этого слуха до богатой и влиятельной московской еврейской общины. Рисковать всей карьерой из-за такой пренелепой с тогдашней точки зрения выдумки ни один поп не стал бы. Этот рассказик годится для романчиков в стиле Монте-Кристо, не более того. Все сказки о том, что Боря чуть ли не с 1910 года был мистиком и зачитывался библией — это чушь невыносимая, ведь наша «Центрифуга»[7] была бунтом и бегством именно *от мистики* Мусагета[8], и компании Дурылина-Анисимова-Станевич[9], наших бывших друзей, погрязавших в теософии и слюнявеньком православизме! Зачем Боре нужно было эту чепуху рассказывать, поверить странно и понять нельзя. Разумеется, это была просто *фронда* и какой-то невероятный *загиб*, когда уж человек сам перестает понимать, что он плетет. Выдумка о тайном крещении просто подчеркивает, что автор ее — русских церковных обычаев не знал. Вот и все. Но все это можно было бы рассматривать просто, как невероятное чудачество

6 Именно в силу сказанного Бобровым крещение и было «тайным», без всяких записей в официальных книгах. Видимо, оно было совершено дома верующей няней Акулиной Гавриловной «во имя Отца и Сына и Святаго Духа». Известно, что по церковным канонам подобное крещение мог совершать мирянин в особых обстоятельствах. Подобно этому крестились при советской власти многие, желая скрыть совершение таинства. После этого было возможно причащение, о котором мечтал мальчик и о чем он в 1941 г. рассказывал также Е.А. Крашенинниковой [4, с. 271]. См. о том же «Письма Боброва к Жозефине и Лидии Пастернак: еще раз о Б. Пастернаке и христианстве» [9, с. 219–220].

7 Футуристическая группа (и издательство) «Центрифуга» образовалась в 1913 г. Ее основными участниками были С.П. Бобров, Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев. Как литературное объединение существовала до 1917 г.

8 Мусагет — издательство символистов в Москве в 1909–1917 гг., объединившее круг единомышленников. Было организовано Э.К. Метнером, участниками и идеологами Мусагета были А. Белый, Эллис и др. При Мусагете существовали кружки, которые вели крупнейшие символисты.

9 Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) — литературовед, священник, религиозный писатель, поэт, мемуарист. Юлиан Павлович Анисимов (1886–1940) — переводчик, поэт, искусствовед, создатель и лидер группы «Лирика» (1913). Среди ее участников, кроме Пастернака, были: С.П. Бобров, Н.Н. Асеев, В.О. Станевич, С.Н. Дурылин, К.Г. Локс. Вера Оскаровна Станевич (1890–1967) — поэтесса, переводчица, антропософка, жена Ю.П. Анисимова.

вроде «творимой легенды»[10], если бы это *не чернило память Бори* в глазах современности, а то ведь у нас найдутся умники, которые будут эту «поэму» поддерживать из целей, прямо противоположных целям госпожи Депруайяр. Семья Борина была семья интеллигентная, где к религии относились с полной прохладцей, не придавая ей ни малейшего значения (хотя и не желая ссориться с ней и вообще с ней связываться[11]), сам Боря над чудачествами верующих интеллигентов посмеивался откровенно, ничего в этом, кроме барских выдумок, не видя — и был совершенно прав. Нигде у Бори о боженьке ни слова, кроме одного маленького стишка «Не как люди...» — но это стишок *философский, угрюмо-трезвый*, ничего общего с теми хлыстовскими воплями, которыми были наполнены мечты Белого-Станевич, не имевший. Стыдно читать эту *отвратительную клевету* этой анафемской мадамы! Вот каким грязным жуликам попался в руки бедный Боря на Западе. Вот какой ценой он заплатил за успех на Западе. Хотел пококетничать с русскими березками под Троицу, а там и обрадовались. Рильке он любил, Рильке мистик, конечно, но ведь не в этом дело! Переводил Верлена, а что же он не взялся переводить его католические стенанья из «Сажесс»[12]? В Мусагете его бы зацеловали за такой трюк! Ведь и у Тютчева есть слова два-три о боженьке... но это были тогда обычные словечки из пословиц и не больше того. Толстой был мистик, но какой! Он был с официальной точки зрения наиопаснейший еретик, переврвавший все «священное писание», а твой дед Л.О.[13] ценил его и тонко, и точно. И все это прекрасно понимали. Ах, как горько читать эту смердящую католическую клевету на бедного Борю, ужас, какая гадость!

Там еще есть куча всяких «неточностей» и откровенного вранья в этой подлейшей книжонке, но самое вонючее в том, что все это с расчетцем соврано, не зря, и все клонит к одному.

10 Имеется в виду Ф.К. Сологуб.

11 Стихотворение «Не как люди, не еженедельно, Не всегда, в столетье раза два...» (1915). Этим словам полностью соответствует сказанное в письме к Пруайяр, где Пастернак писал, что его крещение всегда было «предметом редкого и исключительного вдохновения, а отнюдь не спокойной привычкой».

12 Сборник стихотворений П. Верлена «Sagesse» («Мудрость») вышел в 1880 г. Был написан после духовного переворота, обратившего поэта к католичеству, содержит многочисленные мистические мотивы.

13 Леонид Осипович Пастернак (1862–1945) — знаменитый художник, отец Бориса Пастернака.

Такой поэт был — на загляденье! Такой талант! И вот теперь из него какого-то «монашка» юродивого на Западе делают. Ах, как жалко. И здесь за него заступиться некому. Да ведь и трудно заступаться, потому что все его кокетерии будут мешать на каждом шагу. До чего все это невесело, сказать страшно.

Извини, Женя, ты, наверно, и сам все это не хуже меня понимаешь... но уж очень отвратная эта книжонка. Такой от нее бело-эмигрантщиной несет... если только... не хуже еще!

3.

12.XII.1964

С.П. Бобров
Москва, А 319, Черняховская, 4, 125
Д 7 78 25 (вскоре будет АД 1 78 25)

Милые ребята, Аленушка и Женя!

Через несколько дней мы с женой едем в Хлебниково, но перед этим мне хочется сказать вам несколько слов о книжке этой прелестной мадамы и обронить несколько соображений «в общем и целом...». Извините, если все это будет несколько бесформенно.

Трудно ныне представить, в каких психологически-тягостных условиях развивалась наша юность. Наши старшие, Блок и Белый в первую очередь, ко времени нашей возмужалости (выхода «в свет») были надорваны, изуродованы, искалечены ужасами 1906–7 годов и приоткрывшейся бездной распадения старого русского мира. Исполинская фигура Толстого умолкла — и вдруг провещала: «Не могу молчать!,,,»[14] — вся Россия с дрожью ужаса слушала эти слова (поверьте, это не фраза). Интеллектуальная Россия бросилась, куда могла, сам Белый пытался скрыться в экспериментальную эстетику[15], но не удержался и свалился, очертя голову, в бездонное болото модной мистики, теософии (для прилику переименованную в «антропософию» — это была попытка имитировать реформу Лютера, рас-

14 «Не могу молчать» (1908) — знаменитый манифест Л.Н. Толстого, направленный против смертной казни, но затрагивающий все стороны отношений между народом и властью.
15 Намек на статью А. Белого «Лирика и эксперимент» (1909). Впервые: [1].

сматривая теософию Блаватской[16], яко католичество — дикая полудетская абракадабрическая забава и вздор невероятный)[17]. Видели ли мы это или нет? Дело в том, что это довольно безразлично — секрет был не в этом, а в том, что этого душевного развала нельзя было не ощущать. Отсюда и озлобленные стихи Ники Асеева:

Когда старейшины молчат,
Тупых клыков лелея опыт,
Не вой ли маленьких волчат
Снега замерзшие растопит?..[18]

И вот именно на этом фоне и выступает юный Боря, совсем молодой человек, почти не имевший опоры ни в чем, даже и в семье своей, у сурового отца, который смотрел угрюмо, говоря: «Борька, ты лентяй! Ты мог бы быть художником, мог бы быть музыкантом, нет, тебе лень работать...». А он мог бы стать и художником, и музыкантом. Свидетельства его отца, настоящего художника и превосходного педагога, как и свидетельства Скрябина и Корещенки[19], не оставляют сомнения в том, что Л.О. говорил это не зря. Но Боря этого сделать не мог. Почему? Да потому что это было призвание. Тягостное, страшное, но влекущее к себе несказанно и необоримо. Его путь в искусстве был не то что непрост, а мученически труден. Ведь обычно начинают писать рано, с детства, с юношества (наш любимый Лермонтов в 14 лет писал первоклассные стихи! Мы все его очень любили — все писали о нем — Пушкин оставался где-то сверху, обожаемый, боготворимый, но Лермонтов бывал ближе[20], по-дружески...), а Боря начал писать поздно. Но и

16 Елена Петровна Блаватская (1831–1891) — теософского (пантеистического) направления литератор, публицист, оккультист и спиритуалист. Основательница Теософского общества.

17 Иронические стрелы Боброва метят в отца антропософии — Рудольфа Штайнера.

18 Стихотворение Н.Н. Асеева 1916 г. из книги стихов «Оксана» (1918). Правильно: «Снега залегшие растопит».

19 Корещенко А.Н. (1870–1921) — русский композитор. В 1891–1894 гг. преподавал в Московской консерватории, в 1906–1919 — профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где вел классы теории композиции. Печатал восхищенные рецензии на концерты Р.И. Пастернак. О его оценке музыкального творчества Пастернака ничего неизвестно.

20 О значении Лермонтова для Центрифуги и, в частности, для Боброва и Пастернака см.: [2, с. 178–194].

это еще не все! Мало того, что он взялся за стих, не имея маленького опыта (в пустяках хотя бы!), но он тащил в стих такое огромное содержание, что оно в его полудетский (по форме) стих не то что не лезло, а, влезая, разрывало стих в куски, обращало стих в осколки стиха, он распадался просто под этим гигантским напором. А я, видя все это, не мог решиться тащить его к прописям стихотворства (которые были так полезны для Асеева, стихотворца изумительно переимчивого, стихотворца-как-такового, пар-экселлянс), ибо нравственная трагедия Бори была не в трудностях со стихом, а в одиночестве непостижимого для окружающих содержания, за которое я только и хватался, умоляя его не слушать никаких злоречий, а давать свое во что бы то ни стало. И для него новая живопись — Матисс, Пикассо, Сезан — была утешением, там тоже все было разодрано и изломано в куски. И эта разодранность была как-то срифмована с ужасным терзанием Блока и Белого, впервые догадавшихся, что именно скрывается под внешним благополучием царской России, на каких условностях она держится и какие силы ее неминуемо должны взорвать не сегодня-завтра. Его судьба была пройти за всю жизнь — от Пикассо обратно к Тициану, останавливаясь по дороге, чтобы передохнуть около великих барбизонцев[21] разве.

«Близнец»[22] угрюм нестерпимо, «Барьеры»[23] уже с просветом, но это и есть результат того, что мы и французская новая живопись ободрили его в его замыслах (может быть, очень еще для него самого неотчетливых).

Когда я услыхал его стихи впервые, я был ошеломлен их непосредственной силой и оригинальностью вне всяких привычных тогда «норм» (а ведь кругом стояла всякая чепуха вроде акмеистов — выкрутасников и чистоплюев). Асеев, видя это, умирал от ревности, и это в дальнейшем для нашей общей дружбы кончилось плохо, но это мелочь в конце концов.

...Не хватает сейчас силы все это изложить, как надобно было бы! Но я потом еще напишу вам.

21 Барбизонцы — группа французских художников-пейзажистов (Руссо, Милле, Диаз, Дюпре и др.) середины XIX в. Имя школа получила по названию деревни Барбизон, где жили некоторые из ее участников. Творчество барбизонцев считается предвосхитившим импрессионизм.

22 «Близнец в тучах» — первая поэтическая книга Пастернака, вышедшая в самом конце 1913 г. в издательстве «Лирика».

23 «Поверх барьеров» — вторая книга стихов Пастернака, вышла в издательстве «Центрифуга» в конце 1916 г. при прямом участии С.П. Боброва.

Хотелось бы еще кое-что сказать насчет бредней с «христианством». Мне сейчас кажется, что он, понимая, как это все курьезно и нескладно, выдумал себе это, фантазируя, а потом уж, закусив удила, начал упорствовать, а глупые уши француженки, не понимавшей его подлинной трагедии, соблазнили его уж на прямое сочинительство. Так что всерьез эти его факсимиле принимать нельзя — вот и все.

Судьба такова, что или надо было забыть все, как сделал Асеев, или искать прибежища в науке, как поступил невольно я, а висеть между небом и землей было невозможно — вот оно и кончилось таким ужасным взрывом, за который в сущности никого винить нельзя. Такова уж судьба.

Извините за нескладицу, может быть, попозднее я сочиню что-либо более ясное. Но вы и здесь сумеете кое-что обрести!

4.

15.VIII. 1965

С.П. Бобров — Эстония, Ракверс. р., Высу, Калеви, 4.

Мой милый Женичка!

На днях мы получили из Москвы письмо, где наш друг сообщил нам печальную весть о скоропостижной кончине твоей матушки[24]. Мы просим тебя, дорогой Женя, принять наше искреннее и глубокое соболезнование и нашу сердечную печаль на свежей могиле этого по-своему недюжинного человека, который был долгие годы верным товарищем твоего отца и другом моего семейства (и меня, и моей первой покойной жены, Марии Ивановны Бобровой). Путь ее жизненный был, быть может, не очень цветистым, но зато необычайно трудным, и трудным не в том смысле, как он был труден для многих других, а совершенно в особом, ибо быть женой такого крупного, выдающегося поэта, которым был отец твой, — дело более, чем нелегкое. Тысячи забот об этом человеке, начиная с самой скучной малости, надоедливой, но неизбежной, и так далее вплоть до материй очень суровых и возвышенных — и зыбких, и непомерно-точных — и

24 Евгения Владимировна Пастернак (Лурье) (1898–1965) — первая жена Б.Л. Пастернака и мать Е.Б. Пастернака, адресата писем Боброва. Умерла 10 июля 1965 г.

простеньких, как сухой лепесток на дороге — и тончайше-трогательных, как мелодии самой удивительной музыки вроде Баха или его любимого Шопена. Всё это на словах сухо и невыразительно, но ведь это было *не на словах*, а на самой живой ткани, из которой и состоит жизнь искусства. И собственное дарование живописицы здесь тоже как-то жило, билось и согревало своим маленьким пламенем трудный путь большого художника. Нечего и говорить о силах, отданных тебе самому. И я помню ее, когда она только еще появилась в доме Бори — тоненькая, прехорошенькая, веселенькая — и сразу на ее плечики навалились все многотрудности тогдашних литературных переворотов, ужасных по своему отторжению искусства на степени самые печальные... Это было все, отданное *одному*, раз и навсегда, с упорством христианской мученицы, с неистребимой верой вправду этого единства... конечно, как и бывает, это немного в конечном счете напоминало нечто вроде «неудачи»... и, конечно, это было не так весело, но ведь для нее-то! какое уж было веселье. Вспоминаешь эту молодую очаровательную женщину давних времен — и думаешь только: вот как наша трагическая эпоха перемалывает людей.

Ну, будь здоров, милый Женя — привет всей семье твоей. Жаль, что ты на это лето не приехал в Кясму (мы только вчера туда ездили — местечко-то очаровательное!)

Привет!

П.С. Из писем друзей московских узнали с радостью, что все-таки Борина книжка вышла [8]. Но невзирая на все письма — указанием наших союз-писательских билетов и пр.! — так никто нам и не мог купить этой книжки. Здесь даже у самых угрюмых лиц несколько что-то прояснялось, когда они узнавали, что все-таки эта книжка вышла в свет!

5.

18.IX. 1966

С.П. Бобров
Москва А 319, Черняховская, 4, 125.
АД 1-78-25

Милый Женя!

У меня случайно отыскался один любопытненький документик, касающийся твоего папаши в самые ранние годы его юности. Это тезисы его доклада у Крахта (скульптора)[25], где верховодил всем делом Эллис-Кобылинский[26], а в качестве подлинного небожителя время от времени появлялся Белый.

Доклад этот (вернее, его тезисы), коли не ошибаюсь, это все, что осталось от его намерения сочинить книжку (брошюрку) на эту тему. Если я еще раз снова не ошибаюсь, все это относится к 1913 году (вряд ли доклад состоялся в январе, как уверяет повестка, мне кажется, он откладывался и не раз... но точно сказать не могу)[27]. Но этот год был уже для нас с Борей (отчасти в этом деле за нами в хвосте тащился Асеев, но с опаской) началом глубокого разочарования в символизме. Хотя Боря придумал такой доклад, а я сочинил и напечатал стишок — апологию символизму, но это уж был апогей, вслед за которым мы начинали ныть друг другу в жилетку, что у нас с души прет от символятины. Но все еще мы это хранили в тайне, тем паче, что в среде близкой к нам молодежи были подлинные мистики-теософы, вроде Станевич или ее бледной (но более порядочной) пьяной копии, Анисимова, православист Дурылин-Раевский[28] (позже ставший попом) и бэби-эстет Рубанович[29].

25 Константин Федорович Крахт (1868–1919) — скульптор. В студии Крахта на Пресне собирался артистический кружок «Малый Мусагет», в котором участвовали писатели и художники, сотрудничавшие с издательством «Мусагет» и близкие к нему.

26 Эллис (псевд. Льва Львовича Кобылинского) (1879–1947) — поэт, переводчик, теоретик символизма, христианский философ, историк литературы.

27 В повестке ошибка. Доклад был прочитан 10 февраля 1913 г.: «10-го января с.г. имеет быть закрытое собрание кружка в квартире К.Ф. Крахта (Б. Пресня, 9). Заслушан будет доклад Б.Л. Пастернака. (Далее приведены тезисы доклада «Символизм и бессмертие».) По прочтении доклада состоится обсуждение его. Начало заседания в 8 час. веч. Вход только по повесткам». Тезисы — см.: [7, т. 5, с. 118].

28 Раевский — псевдоним С.Н. Дурылина.

29 Семен Яковлевич Рубанович (1888–1930) — поэт, переводчик Верлена, участник группы «Лирика».

Ну что сказать о самих этих тезисах? Православием там и не пахнет! Это очевидно обличает все позднейшие выдумки Бори[30].

Но есть уже некоторая (чрезвычайно осторожная и завуалированная) *критика символизма*. «Символизм реалистичен только как система», но сей «реализм» достигается только «в религии». И отсюда понятен вопрос «искусство ли символизм»? Современнику, м.б., неясно будет, как это так, в те времена в самой твердыне символизма можно было задать такой странный (т. е. «глубоко бестактный»!!) вопрос, когда киты символизма, вроде Вяч. Иванова, прямо говорили, что если нечто относится к искусству, то это нечто символично от альфы до омеги? Но надо знать, что тут имелась лазейка, которую мы время от времени (немного попереживаясь, конечно!) вспоминали — дело в том, что Белый, а за ним и Эллис (в противность эстетам вроде Брюсова и акмеистов, его учеников) проповедовали, бия себя в перси, что *символизм есть миросозерцание*.

Но в тезисах Бори легко заметить, что последний параграф этих тезисов, казалось бы поддерживая эту «соглашательскую» формулу, на самом деле обнажает ее несерьезный характер — т. е. дело не в миросозерцании, а все-таки в религии. Другими словами — этот доклад, который на первый взгляд вполне правоверен в символячьем смысле, все же таит в себе серьезную угрозу — разоблачить всю эту шумиху, как не-искусство. Думаю, что, опасаясь, что в книжке придется договориться в точности до этого, Боря постепенно охладел к мысли об целом сочинении на эту тему.

Но во всяком случае документ небезынтересный.

Привет тебе и всему твоему семейству.

Список литературы

1 *Андрей Белый*. Символизм. Книга статей. М.: Книгоиздательство «Мусагет», 1910. 633 с.

2 *Богомолов Н.А.* Два советских Лермонтова // Новый мир. 2014. № 10. С. 178–194.

30 С Бобровым разговаривать на религиозные темы было совершенно бесполезно. Но К.Г. Локс в «Повести об одном десятилетии» писал, что редко виделся с Пастернаком в то время, когда он «поселился в крохотной комнатке в Лебяжьем переулке». Когда все же навестил его, то увидел, что «на столе в крохотной комнатке лежало Евангелие. Заметив, что я бросил на него вопросительный взгляд, Борис вместо ответа начал мне рассказывать о сестрах Синяковых. То, что он рассказывал, и было ответом» [5, т. 11, с. 50].

3 Борис Пастернак и Сергей Бобров: Письма четырех десятилетий // Stanford Slavic Studies. 1996. Vol. 10. 163 с.
4 *Крашенинникова Е.А.* Крупицы о Пастернаке // Пастернаковский сборник. М.: РГГУ, 2013. Вып. 2. С. 267–287.
5 *Локс К.Г.* Повесть об одном десятилетии // *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005. Т. 11. С. 34–57.
6 *Пастернак Б.Л.* Охранная грамота // *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005. Т. 3. С. 148–239.
7 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
8 *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965 (Предисл. А. Синявского). 730 с.
9 Письма Боброва к Жозефине и Лидии Пастернак: еще раз о Б. Пастернаке и христианстве // Пастернаковский сборник. М.: РГГУ, 2013. Вып. 2. С. 219–220.
10 Pasternak / Par Jacqueline de Proyart. [Paris]: Gallimard, 1964. 317 p.

References

1 Andrei Bely. *Simvolizm. Kniga statei* [Symbolism. Collection of articles]. Moscow, Knigoizdatel'stvo "Musaget" Publ., 1910. 633 p. (In Russ.)
2 Bogomolov N.A. Dva sovetskikh Lermontova [Two Soviet Lermontovs]. *Novyi mir*, 2014, no 10, pp. 178–194. (In Russ.).
3 Boris Pasternak i Sergei Bobrov: Pis'ma chetyrekh desiatiletii [Boris Pasternak and Sergey Bobrov: Letters from the four decades]. *Stanford Slavic Studies.* 1996. Vol. 10. 163 p. (In Russ.)
4 Krasheninnikova E.A. Krupitsy o Pasternake [Bits and pieces about Pasternak]. *Pasternakovskii sbornik* [Pasternak's collection]. Moscow, RGGU Publ., 2013, issue 2, pp. 267–287. (In Russ.)
5 Loks K.G. Povest' ob odnom desiatiletii [A tale of one decade]. In: Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochinenii: v 11 t.* [Complete works: in 11 vols.]. Moscow, Slovo Publ., 2003–2005, vol. 11, pp. 34–57. (In Russ.)
6 Pasternak B.L. Okhrannaia *gramota* [Letter of protection]. In: *Pasternak B.L. Polnoe sobranie sochinenii: v 11 t.* [Complete works: in 11 vols.]. Moscow, Slovo Publ., 2003–2005, vol. 3, pp. 148–239. (In Russ.)
7 Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochinenii: v 11 t.* [Complete works: in 11 vols.]. Moscow, Slovo Publ., 2003–2005. (In Russ.)
8 Pasternak B.L. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems]. Moscow, Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1965. With introduction by A. Siniavsky. 730 p. (In Russ.)
9 Pis'ma Bobrova k Zhozefine i Lidii Pasternak: eshche raz o B. Pasternake i khristianstve [Bobrov's letters to Josephina and Lydia Pasternak: once again about B. Pasternak and christianity]. In: *Pasternakovskii sbornik* [Pasternak's collection]. Moscow: RGGU Publ., 2013, issue 2, pp. 219–220. (In Russ.)
10 *Pasternak*, Par Jacqueline de Proyart. [Paris], Gallimard, 1964. 317 p. (In French)

УДК 82(091)
ББК 83 + 76.17(2)

ИСТОРИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ДОКУМЕНТАХ: ФИНАНСОВЫЙ АСПЕКТ (1918–1921 ГГ.)

© 2020 г. М.А. Ариас-Вихиль, В.В. Полонский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 24 июня 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-374-393

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и НЦНИ в рамках научного проекта «Финансирование советской культуры (1917–1941)», выполняемого по гранту РФФИ № 18-52-15031 НЦНИ_а

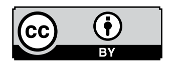
Аннотация: Целью нашего исследования является анализ финансового аспекта истории издательства «Всемирная литература». В первые годы существования РСФСР главным фактором в получении доступа к финансам были личные связи, ставшие единственной надежной опорой в обстановке дестабилизации общества, вызванной Октябрьской революцией: оказавшиеся у власти большевистские лидеры рассчитывали главным образом на свое дореволюционное окружение и родственников, представлявших в идеологическом смысле довольно пеструю картину. За имущество и финансы боролись вновь созданные наркоматы, во главе которых председатель Совнаркома Ленин поставил своих доверенных лиц: между ними и шла острая конкурентная борьба. Решения Совнаркома, Политбюро и партийных комиссий, когда речь шла о распределении финансов в тех или иных отраслях хозяйства или культуры, в условиях конкуренции во многих случаях не выполнялись. Именно конкурентная борьба между Наркомпросом в Москве (Луначарским) и Госиздатом (подконтрольным Зиновьеву и его окружению) явилась определяющим фактором в истории финансирования издательства «Всемирная литература».

Ключевые слова: «Всемирная литература», Госиздат, Наркомпрос, Горький, Луначарский, Ленин, Гржебин, финансовая политика большевиков, финансирование.

Информация об авторах: Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4182-8213
E-mail: marina.arias@mail.ru

Вадим Владимирович Полонский — доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, директор, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0491-2088 **E-mail:** v.polonski@mail.ru

Для цитирования: *Ариас-Вихиль М.А., Полонский В.В.* История издательства «Всемирная литература» в документах: финансовый аспект (1918–1921 гг.) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 374–393. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-374-393



DOCUMENTED HISTORY OF THE "WORLD LITERATURE" PUBLISHING HOUSE: FINANCIAL ASPECT (1918–1921)

© 2020. M.A. Arias-Vikhil, V.V. Polonsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 24, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This research was funded by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) as part of the research project no 18-52-15031 НЦНИ_а "Financing of Soviet Culture (1917–1941)".

Abstract: The aim of our study is to analyze the financial aspect of the history of the publishing house "World Literature" bearing on the material of the state archives (Maxim Gorky Archive of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences in particular). The archival materials demonstrate that the main factor in gaining access to finance in the early years of the RSFSR were personal relations that had become the only reliable source of income in the destabilized post-October Revolution economy. The Bolshevik leaders who came to power mainly counted on their pre-revolutionary allies and relatives, a motley crowd in the ideological sense. There was a sharp competition for property and finance between the newly created People's Commissars whose leaders were Lenin's proxies. The decisions made by the Council of People's Commissars, by the Politburo, and by various party commissions were not implemented, or even openly sabotaged in many cases when it came to financing certain sectors of the economy or culture. The competition between the People's Commissariat for Education in Moscow (Lunacharsky) and the State Publishing House (controlled by Zinoviev and his entourage) was the determining factor in the history of financing the publishing house "World Literature."

Keywords: publishing house "World Literature," State Publishing House, People's Commissariat of Education, Maxim Gorky, Lunacharsky, Lenin, Grzhebin, financial policy, financing.

Information about the authors: Marina A. Arias-Vikhil, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4182-8213 **E-mail:** marina.arias@mail.ru

Vadim V. Polonsky, DSc in Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID:https://orcid.org/0000-0002-0491-2088 **E-mail:** v.polonski@mail.ru

For citation: Arias-Vikhil M.A., Polonsky V.V. Documented History of the "World Literature" Publishing House: Financial Aspect (1918–1921). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 374–393. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-374-393

История издательства «Всемирная литература» распадается на два периода: с 1918 по 1922 г., т. е. с момента его основания до перехода на хозяйственный расчет (11 апреля 1922 г.), и с 1922 по 1924 г., когда издательство было поглощено Госиздатом. Нас будет интересовать проблема финансирования в первый период его существования, связанный с деятельностью Максима Горького (1918–1921). Этот вопрос еще практически не исследован, тем более что большинство архивных документов, связанных с этим периодом, до сих пор не опубликованы и не становились предметом специального изучения.

На примере истории финансирования издательства, находившегося в Петрограде, мы убеждаемся, что в первые годы советской власти распределение финансов велось достаточно хаотично, в условиях острой конкуренции. Петросовет (Г.Е. Зиновьев) и принадлежащие к его окружению большевики (И.И. Ионов и С.М. Закс) в вопросах финансирования предприятий Горького были готовы в ключевых ситуациях идти против московских властей, против Наркомпроса (Луначарского) и Совнаркома (Ленина). Сотрудничество Горького с большевиками «на автономных началах» строилось на личных связях Горького с Лениным, который был единственным гарантом всех его гуманитарных проектов в 1918–1921 гг. в условиях «военного коммунизма»: «Всемирной литературы», ЦеКУБУ, Экспертной комиссии Наркомвнешторга, Комитета помощи голодающим и сопутствующей им гуманитарной деятельности. Однако разница мировоззрения и целей писателя и вождя должна была привести к кардинальному расхождению, что и произошло к осени 1921 г., когда Ленин предложил Горькому покинуть страну с напутствием «не поедете — вышлем». Выехавший «на лечение» Горький смог вернуться на родину лишь через 12 лет. Символическим

представляется факт исчезновения издательства «Всемирная литература» в год смерти Ленина.

В канун Октябрьской революции Горький все свое время отдавал публицистической и издательской деятельности: на собственные и привлеченные средства (И.Д. Сытина, Сиббанка и др.) выпускал журнал «Летопись» (издатель А.Н. Тихонов), основал издательство «Парус» (Торговый дом А.Н. Тихонова и К°. Книгоиздательство «Парус»), газету «Новая жизнь» (издатель А.Н. Тихонов). Рядом с ним были его неизменные помощники и единомышленники И.П. Ладыжников и А.Н. Тихонов (Серебров), которые брали на себя все технические и организационные стороны его проектов, находясь на официальных должностях в его издательствах и позволяя Горькому заниматься творческими вопросами, а также определением политики издательства.

Революционный переворот застал Горького врасплох. Растерянность писателя имела основания: его издательские проекты в новых революционных условиях быстро прекратили существование (журнал «Летопись» перестал выходить в декабре 1917 г., издательство «Парус» разорилось в июне 1918 г., газета «Новая жизнь» была закрыта большевиками в июле 1918 г.). Последняя издательская инициатива Горького — ежедневная общественно-литературная газета «Новая жизнь», выходившая в Петрограде с 18 апреля 1917 г. по 16 июля 1918 г. (354 номера), — стала рупором антибольшевистского движения благодаря сотрудничеству социал-демократов и меньшевиков (Б.В. Авилова, В.А. Базарова, Д.Ю. Далина, В.А. Десницкого, А.В. Луначарского, Н.Н. Суханова, Г.В. Цыперовича и др.), писателей и поэтов (В.Я. Брюсова, Е.И. Замятина, В.В. Маяковского, М.М. Пришвина и др.). Газета занимала «пораженческую позицию» в Первой мировой войне, критиковала действия большевиков до и после Октября 1917 г. (вспомним заметки Горького о русской революции из цикла «Несвоевременные мысли» в 1917–1918 гг.). Более того, на базе разработанной группой авторов «Новой жизни» платформы в январе 1918 г. была создана РСДРП (интернационалистов). 26 января 1918 г. Горький писал Е.П. Пешковой: «Мы здесь [в Петрограде] живем в плену “большевиков”. Житьишко невеселое и весьма раздражает, но — что же делать? Делать нечего, претерпели самодержавие Романова, авось и Ульянова претерпим. А “Новая жизнь”, вероятно, погибнет» [1, т. 12, с. 176]. В марте 1918 г. писатель признавался Е.П. Пеш-

ковой: «Собираюсь работать с большевиками, на автономных началах. Надоела мне бессильная, академическая оппозиция “Н<овой> Ж<изни>”. Погибать, так там, где жарче, в самой “глубине” революции» [1, т. 12, с. 185]. Решение о закрытии горьковской газеты принималось Лениным: «Конечно, “Новую жизнь” нужно закрыть. При теперешних условиях, когда нужно поднять всю страну на защиту революции, всякий интеллигентский пессимизм крайне вреден. А Горький — наш человек... Он слишком связан с рабочим классом и с рабочим движением, он сам вышел из “низов”. Он безусловно к нам вернется» [1, т. 12, с. 534]. Горький «вернулся» и в качестве моральной компенсации получил поддержку Ленина в своей деятельности «на автономных началах» по спасению интеллигенции в первые три года существования РСФСР.

Особые личные отношения и договоренности писателя и вождя в этот период сыграли определяющую роль. Задуманное Горьким издательство «Всемирная литература» имело новаторский характер, так как в условиях полной хозяйственной и моральной разрухи предлагало невиданное доселе разнообразие изданий шедевров мировой литературы, на которое не могло бы решиться никакое из существовавших европейских издательств и в более благополучных с экономической точки зрения условиях.

Месяц спустя после закрытия «Новой жизни», 20 августа 1918 г., Горький, А.Н. Тихонов, З.И. Гржебин и И.П. Ладыжников подписали договор об учреждении издательства «Всемирная литература», уполномочивший Горького вести переговоры с Наркомпросом, в ведении которого находилось издательское дело в Советской России. В составленном для Наркомпроса договоре, подписанном Луначарским и Горьким 4 сентября 1918 г., говорилось:

> А.М. Пешков берет на себя обязанность образовать под своим руководством при Комиссариате Народного Просвещения Издательство «Всемирная литература» для перевода на русский язык, а также для снабжения вступительными статьями, примечаниями и рисунками и вообще для приготовления печати избранных произведений иностранной художественной литературы конца XVIII и всего XIX века; Комиссариат Народного Просвещения обязуется на свой счет все эти произведения издать (АГ. БИО 11-20).

В этом первом пункте договора были зафиксированы три главные особенности горьковского начинания: его личная ответственность за дела издательства; политика издательства (издание переводных книг), направленная на обеспечение работой широкого круга научной и творческой интеллигенции, потерявшей возможность заработка в революционной России; государственное финансирование. Важнейшим был 4-й пункт договора, закреплявший «автономные начала», на которых Горький рассчитывал работать с большевиками:

> Литературно-издательская группа в лице А.М. Пешкова в осуществлении своих задач пользуется полной автономией. А.М. Пешкову, а также и его доверенным лицам, предоставляется право заключать от имени Издательства “Всемирная литература” всякие договоры и обязательства, относящиеся по их мнению к деятельности издательства. А.М. Пешкову предоставляется полная свобода в организации Издательства, как-то в выборе подлежащих изданию книг, в установлении их тиража, в определении характера вступительных статей и примечаний, а также в выборе сотрудников, авторов, переводчиков и служащих Издательства и в установлении размера и порядка их вознаграждения в пределах общей сметной ассигновки (АГ. БИО 11-20).

Узаконенное таким образом невмешательство Наркомпроса в работу издательства фактически давало Горькому карт-бланш в его деятельности. 5-й пункт договора закреплял порядок расходования государственных средств: «Расходование внесенных в банк денег производится по усмотрению А.М. Пешкова, а также лиц, им особенно уполномоченных, по чекам, подписанным А.М. Пешковым или этими лицами» (АГ. БИО 11-20).

Таким образом, предполагались поистине идеальные условия для работы издательства. В этой ситуации Горький брал на себя обязательства, которые даже сейчас, сто лет спустя, представляются невыполнимыми для какого бы то ни было издательства, но свидетельствуют о масштабе его предприятия: с 1 сентября по 31 декабря 1918 г. Горький планировал издать не менее 200 брошюр (каждая около двух печатных листов, считая в печатном листе 60 000 знаков) и 60 томов (содержащих в среднем 20 печат-

ных листов, считая в печатном листе 30 000 знаков), в общей сложности 50 000 000 печатных листов[1].

К договору прилагалась смета, оцененная Горьким и Луначарским в 9 миллионов рублей. Чтобы понять, что за сумму запросил Горький, приведем сведения о работе Литературно-издательского отдела (ЛИО) Наркомпроса с января по октябрь 1918 г. со слов его главы наркома Луначарского, писавшего в октябре 1918 г.: «Но не назовет ли всякий чудом и то, что в год столь трагический и тяжелый, почти без бумаги и типографий государство смогло здесь, в Петербурге, развернуть такую издательскую работу, которая ставит наше государственное издательство впереди всех имеющихся до сих пор в России. Мы издали дешевых книг (собраний сочинений классиков[2]) более чем на десять миллионов рублей» («Вестник народного просвещения Союза коммун Северной области». 1918. № 6–8. С. 29; цит. по: [6, с. 672]). Таким образом, сумму, освоенную ЛИО Наркомпроса за 10 месяцев (10 миллионов рублей), Горький обязался освоить за 4 месяца (9 миллионов рублей). При этом крайне важным представляется факт использования Наркомпросом дореволюционных печатных матриц, так как речь шла о русской классике, что значительно удешевляло и ускоряло процесс издания книг.

9 миллионов рублей Горькому выделялось на подготовку рукописей (перевод, вступительные статьи, примечания, редактуру, иллюстрации), а их издание потребовало бы от Наркомпроса еще такой же суммы. Горький перетягивал на себя бюджет, вдвое, а то и втрое превышавший средства ЛИО Наркомпроса, что заведомо делало его миссию практически невыполнимой.

Разделение издательских приоритетов (за Наркомпросом было право издания русской литературы, за «Всемирной литературой» — публикация зарубежной классики) не могло способствовать продвижению горьковского проекта на первое место, так как иностранные авторы выглядели несерьезно с точки зрения партийных кругов, отдававших предпочтение агитационно-пропагандистской литературе и попрекавших Горького выпу-

1 Смета издательства «Всемирная литература» при Комиссариате Народного Просвещения на 4 месяца (1 сентября — 31 декабря 1918 г.). ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 3. Л. 73 об.

2 По декрету о Государственном издательстве и постановлению Коллегии Наркомпроса от 14 февраля 1918 г. ЛИО принадлежало право на издание русской классики в течение пяти лет.

ском «бесполезной» литературы (особенное возмущение вызвало творчество Ф. Купера).

Анализ финансовой стороны вопроса делает очевидным благотворительный характер горьковского проекта: Горький собирался истратить за 4 месяца 9 миллионов на зарплату своим сотрудникам и создание им условий для работы, но Наркомпрос едва ли мог оплатить издание подготовленных к печати рукописей, если исходить из цифр государственного финансирования ЛИО. Горьковские сотрудники должны были получать зарплату за подготовку книг, сроки издания которых терялись в туманной перспективе. Трудно представить, что Луначарский смог бы получить в условиях разрухи во много раз больший бюджет (только горьковское издательство стоило бы ему около 80 миллионов в год). За год (с мая 1918 г. по май 1919 г.) ЛИО Наркомпроса выпустил всего 142 книги русской классической литературы в дешевом издании общим тиражом более 8 миллионов экземпляров [6, с. 671]. Горький же (в смете к договору с Наркомпросом от 4 сентября 1918 г.) обещает подготовить к печати в течение первого года не менее 800 брошюр и 200 томов. В целом издательский план Горького предполагал издание не менее 2000 брошюр и не менее 800 томов в течение трех лет.

Глава Наркомпроса А.В. Луначарский, друг и соратник Горького по эмиграции в Италии, по организации Каприйской школы для рабочих, безусловно, поддержал Горького в его начинании: «Я еще помню, с какой робостью мы с Рязановым подходили к Горькому, чтобы через посредство издательства "Всемирная литература" перекинуть к нему мост от партии. Ведь всем хотелось сохранить за нею этого блестящего писателя...» [6, с. 669]. Если бы «ассигнование» зависело от Луначарского, несомненно, горьковское издательство имело бы большое преимущество в своей культурной работе. Однако без поддержки Ленина Луначарский был бессилен, о чем свидетельствуют его дальнейшие отношения с Госиздатом, формально, как и «Всемирная литература», находившимся в ведении Наркомпроса. Госиздат проводил собственную политику, решал финансовые вопросы не только через Наркомпрос, но и напрямую через Наркомвнешторг, а также назначал заведующих порой без ведома и без согласования с Луначарским. У руля Госиздата находились ближайшие родственники Зиновьева С.М. Закс и И.И. Ионов, не подпускавшие к заведованию Госиздатом (т. е. к распределению денежных средств) людей из окружения Луначарского (Зиновьев был

женат вторым браком на сестре Ионова Злате Лилиной, Закс был мужем сестры Зиновьева Лии Радомысльской).

Этот конфликт сыграл в дальнейшем определяющую роль в попытках дискриминации «Всемирной литературы» со стороны Госиздата.

30 августа 1918 г. было совершено покушение на Ленина, и Горький устремился в Москву. Во время встречи писатель имел возможность еще раз обсудить с вождем свой проект. Их беседа касалась взглядов Горького на задачи культурной работы Советской власти: «тов. Ленин отнесся к планам М. Горького с большим сочувствием» («Вечерние известия Московского Совета». 1918. № 51. 17 сентября; цит. по: [6, с. 669]). Горький передал права на издание своих сочинений издательству ЦК РКП(б) «Коммунист» («Известия ВЦИК». 1918. № 197. 12 сентября; «Вечерние известия Московского Совета». 1918. № 48. 13 сентября и др. [6, с. 669]). В газетах сообщалось, что между наркомом Луначарским и Горьким достигнута договоренность о конкретной помощи писателя Наркомпросу в деле культурного строительства, а также о создании специального издательства во главе с Горьким. В тот же день 30 августа 1918 г. Луначарский доложил на заседании Коллегии Наркомпроса проект договора с Горьким и смету издательства на 2-е полугодие 1918 г. (1 сентября — 31 декабря 1918 г.). Из протокола заседания:

> Слушали: 5. Вопрос о договоре с Горьким по иностранной литературе. («Договор» и смета издательства «Всемирная литература» при Комиссариате Народного Просвещения прилагаются). <…>
> Постановили: Ходатайствовать в сверхсметном порядке об ассигновании 9.000.500 рублей на издательство «Всемирная литература». (Из указанной суммы открыть текущий счет тов. Горькому в размере 1 миллиона 104 тыс. рублей).
> Принципиально принять «договор» и смету, указать тов. Горькому на необходимость вдвое увеличить гонорар переводчикам.
> Предложить А.В. Луначарскому продолжить переговоры с Горьким и выяснить дальнейший план издания (АГ. КГ-изд 4-21-1).

Этот исторический протокол заседания Коллегии Наркомпроса положил начало деятельности «Всемирной литературы», более того, закрепил за Горьким право на «принципиально» благотворительный характер про-

екта, утвердив фантастическую смету в 9 миллионов рублей на 4 месяца и указав «тов. Горькому на необходимость вдвое увеличить гонорар переводчикам». Это стало возможно только благодаря личному распоряжению Ленина, решившего, как писал Луначарский, «через посредство издательства “Всемирная литература” перекинуть к нему мост от партии».

Договор между Горьким и Луначарским был подписан 4 сентября, 11 сентября Совнарком утвердил его и постановил предоставить издательству в счет аванса 1 миллион рублей из средств Наркомпроса. 2 ноября 1918 г. Совнарком распорядился отпустить Наркомпросу из резерва правительства 6,657 миллионов специально для издательства «Всемирная литература» [6, с. 670] (вместо обещанных 8 миллионов). Однако Наркомат госконтроля (будущий Рабкрин) не дал разрешения на перевод Горькому суммы, утвержденной Совнаркомом. Горький и заместитель наркома просвещения в Петрограде З.Г. Гринберг извещают об этом Луначарского телеграммой от 14 декабря 1918 г., которую тот пересылает Ленину. После вмешательства Ленина деньги Горькому перевели, но с большим опозданием.

Тем временем Комиссия Совнаркома обнаружила противоречие в 7-м пункте договора Горького с Луначарским: «7. Комиссариат Народного Просвещения обязуется принять все меры к тому, чтобы предоставить в полное пользование Издательства “Всемирная литература” государственную или частную типографию или в крайнем случае в полное пользование — часть типографии». Казалось бы, зачем выделять издательству типографию, если решение материально-технических вопросов печати книг лежит целиком на Наркомпросе? Договор в недельный срок «тщательно изучили» в Наркомате юстиции при участии Наркомата госконтроля и представили Комиссии Совнаркома свое заключение. Воспользовавшись этим противоречием, Комиссия переложила на Горького печать книг, освободив от этой сложной задачи Наркомпрос. Таким образом, вопрос издания книг перешел целиком в ведение издательства «Всемирная литература». Это положение было закреплено в дополнительном договоре от 21 ноября 1918 г.:

> Издательство «Всемирная литература» помимо работ, упомянутых в договоре 4 сентября, берет на себя дополнительные обязательства, касающиеся издательско-технической части, т. е. обязанность закупить соответству-

> ющее количество бумаги, набрать, напечатать, сброшюровать и выпустить в свет все напечатанные к изданию книги (АГ. БИО 11-20-2).

Задача печати подготовленных книг легла тяжким бременем на плечи литературно-издательской группы «Всемирной литературы» в лице Горького, Тихонова, Ладыжникова и Гржебина. И дело было не только в необходимости получения дополнительных ассигнований, но и в необходимости подключать личные связи для того, чтобы раздобыть бумагу, типографскую краску, расходные материалы, производить ремонт оборудования и т.д. Специальным решением Президиума ВСНХ 21 октября 1918 г. Горькому была передана одна из лучших петроградских типографий национализированного акционерного общества «Копейка». Общий тираж дореволюционной печатной продукции «Копейки» превышал 1 000 000 экземпляров. На предприятиях работало несколько тысяч рабочих. Став комиссаром самой мощной типографии и получив на свой текущий счет 1 миллион рублей, Горький активно приступил к формированию издательских планов и распределению заказов между переводчиками и редакторами.

Устранение Наркомпроса от решения материально-технических задач издания книг сразу же поставило под удар работу издательства: Горький был вынужден заняться поисками бумаги. Уже на этом начальном этапе Горький ощутил давление со стороны Председателя Петросовета Г.Е. Зиновьева, стремившегося оторвать Горького от Ленина, которое выразилось в систематическом дезавуировании деятельности Горького и отказе ее финансировать. Поскольку издательство Горького находилось в Петрограде, при получении Горьким финансов часто было задействовано Петроградское отделение Наркомпроса, а с возникновением Госиздата (в мае 1919 г.) «Всемирная литература» стала получать финансирование через Петроградское отделение Госиздата, что поставило в сложное положение Горького, а после его отъезда за границу в 1921 г. — Тихонова, которому Горький передал бразды правления в издательстве. «Всемирная литература» оказалась в почти полной власти Г.Е. Зиновьева. Финансирование шло и через центр, поэтому издательство смогло просуществовать до 1924 г. О том, что Петроградское (Ленинградское) отделение Госиздата проводило независимую от центра политику, находясь под покровительством Зиновьева, свидетельствует множество фактов. В опубликованном

недавно документе ясно показана эта оппозиция политике центра: «Ленгиз, в качестве подразделения Госиздата являясь — согласно постановлению ВЦИК от 21 мая 1919 г. — отделом губисполкома, нашел поддержку своей позиции в Ленинградском губернском исполнительном комитете. 2 июля 1924 г. на заседании Пленума Ленгубисполкома был заслушан доклад председателя ЛО ГИЗа Ионова» [5, с. 17].

Решение проблемы обеспечения издательства бумагой потребовало от Горького незаурядной настойчивости и организаторских талантов. Обращения Горького в Главное управление государственными предприятиями бумажной промышленности (Главбум) и его Петроградское отделение (Правбум) результата не дали, и ему пришлось прибегнуть к единственному испытанному средству — обратиться к Ленину с телеграммой 6 марта 1919 г.: «Дело, в которое вложено столь много энергии и которое обещает колоссальные результаты, должно погибнуть. Прошу Вашего содействия» [6, с. 672]. Свою телеграмму Горький направил в два адреса: Ленину и наркому торговли и промышленности Л.Б. Красину, которому подчинялся Главбум. Пользуясь поездкой М.Ф. Андреевой в Москву, Горький и через нее обращается к Ленину с жалобой на Правбум, который упорно отказывался отпустить издательству бумагу, сначала выдав, а потом аннулировав свое же разрешение. Ленин реагирует, послав Красину 12 марта 1919 г. записку с вопросом: «Кто такой Правбум? Нельзя ли достать копии его разрешения и его аннулирования? Кому подчинен Правбум? Я должен буду затребовать у него отзыва, а кстати, запросить поточнее, на какие книги и брошюры просит “Всемирная литература”» [3, с. 762]. Красин ответил (на обороте ленинской записки): «Упорный отказ Питера в отпуске этой бумаги, месяцами лежащей без употребления, есть несомненный и злостный саботаж, не знаю лишь, Правбума, Левбума или какого-либо иного бума. 17/III. Красин» [3, с. 762]. По этому поводу Президиум ЦИКа принимает резолюцию, о которой Горький и заведующий техническим отделом «Всемирной литературы» Гржебин сообщают Петросовету в письме от 26 марта:

> Согласно резолюции <Президиума> ЦИКа по докладу тов. Ленина о предоставлении издательству «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению печатной бумаги, Главбум прислал по нашему адресу следующую телеграмму: «“Всемирная литература” может получить

> 6670 <пудов> печатной <бумаги>, если Петроградский Совдеп даст согласие счислить эту бумагу с фонда общественно полезных изданий <в> 2 тысячи <пудов> в месяц, находящегося <в> его распоряжении <…> (ЦГА СПб. Ф. 1000. Оп. 3. Ед. хр. 146. Л. 159).

Однако и на это письмо со ссылкой на «доклад тов. Ленина» Горький получил отказ Петросовета: «Отказать. Бумагу передать издательству Петроградского Совета» [6, с. 673] (заведующим издательством Петросовета был Ионов, брат жены Зиновьева. — *М.А.-В., В.П.*). Кто мог в Петрограде позволить себе игнорировать мнение Ленина, и это легко сходило ему с рук? Только один человек, и это был Председатель Петроградского Совета Г.Е. Зиновьев, без фигуры и интриг которого невозможно понять историю издательства «Всемирная литература». Горький, хотя и с опозданием на месяц, бумагу все-таки получил. Это был стиль Зиновьева по отношению к Горькому и всей его деятельности в Петрограде.

История с добыванием Горьким бумаги — пример ожесточенной борьбы за ресурс в условиях полной неразберихи, с учетом того, что большевистские вожди приоритетным направлением считали печать агитпропа — на нее и отпускалась в первую очередь бумага. Весной 1919 г. была создана специальная комиссия ЦК РКП(б) во главе с Луначарским с целью объединения всего издательского дела в стране (постановление ВЦИК о создании единого Государственного издательства РСФСР за подписью М.И. Калинина было опубликовано 21 мая 1919 г.). 14 марта 1919 г. заведующим Госиздатом был назначен В.В. Воровский. В связи с ликвидацией ЛИО Наркомпроса Горький при поддержке Луначарского поднял вопрос об издании «Всемирной литературой» русской литературы, в том числе XX в., «с биографиями авторов, очерками эпохи и разного рода примечаниями» [6, с. 673]. Горький подписывает с Луначарским соглашение об открытии отдела «Русская литература XX века» в составе издательства «Всемирная литература» (АГ. Фонд А.Н. Тихонова. Кн. п. 1218. Ед. хр. 493). Это соглашение Горький прикладывает к своему письму Воровскому от 4 мая 1919 г., в котором пишет: «Цель “Всемирной литературы” взять в свои руки издание всей художественной литературы, в том числе и текущей» [6, с. 673]. Впервые право на издание русской художественной литературы XVIII–XIX вв. Горький попросил в докладной записке Наркомпросу еще 19 декабря 1918 г.

[2, с. 190–192]. Более того, 9 января 1919 г. он предложил проект еще одного издательства под своим руководством — «Русская Литература» — с не менее грандиозными планами, чем у «Всемирной литературы». Попытку взять в свои руки издание всей художественной литературы в РСФСР — и русской, и зарубежной — Горький предпримет еще не раз, но безуспешно. В этом вопросе, как и во многих других, его главным оппонентом выступит Госиздат.

Несмотря на столь грандиозные и оптимистичные планы, Горький вынужден признать (в записке-отчете в Наркомпрос о деятельности издательства), что за 9 месяцев (с сентября 1918 г. по июнь 1919 г.) его издательство не выпустило ни одной книги и ни одной брошюры из-за отсутствия бумаги: «В настоящее время благодаря вмешательству Л.Б. Красина и В.И. Ленина, Издательству с большим трудом удалось получить около 8000 пуд <ов> бумаги, что даст ему возможность выпустить в начале июля месяца около 10–15 книг» (АГ. Фонд А.Н. Тихонова. Кн. п. 1218. Ед. хр. 493). И действительно, из сообщения Горького Госиздату 8 июля 1919 г. мы узнаем, что были напечатаны первые пять книг тиражом 10000–20000 экземпляров: Г. де Мопассан «Сильна, как смерть», А. Франс «Остров пингвинов», О. Мирбо «Деревенские рассказы», Г. Д'Аннунцио «Пескарские рассказы» и А. Франс «Дело уличного торговца». Горький подтвердил, что во втором полугодии 1919 г. планируется выпустить 50 книг основного издания и 100 брошюр народного издания, а также 20 книг из серии «Русская литература XX века» (этим отделом заведовал А.А. Блок).

Упомянутая записка-отчет вместе со сметой на вторую половину 1919 г. была передана в Наркомпрос 16 июня 1919 г., после образования Госиздата при Наркомпросе. Таким образом, «Всемирная литература» становилась главным конкурентом Госиздата в получении средств от Наркомпроса и от Наркомвнешторга, имевшего валюту, что в итоге и определило судьбу горьковского издательства. Именно Закс и Ионов, быстро занявшие руководящие должности в Госиздате, стали главными соперниками Горького в его издательской деятельности в 1918–1921 гг. В систематическом противодействии Госиздата в лице его заведующих Закса, Ионова, Дейча, Мещерякова и др. издательской деятельности Горького просматривается задача перераспределения финансовых средств, которые эти партийные функционеры надеялись получить и получали в результате неплатежей по

счетам Горького, опротестовывания чеков, направляемых ему через Петроградское отделение Госиздата, дезавуировании работы самого Горького и его сотрудников, в отличие от Луначарского, сознававшего масштаб личности и деятельности писателя:

> Мне хотелось бы оказывать Горькому более реальную помощь, чем до сих пор, но я убеждался, что даже сочувствие Владимира Ильича к его предприятиям не освобождает его от неприятностей. Надо в этом отношении принять какое-то твердое решение и сделать какое-то распоряжение. Пусть в этой области, совершенно невинной политически области, области подкармливания ученых, использования их силы в аполитичной культурной области Горький заработает до некоторой степени карт-бланш. Худа от этого никому не будет. Это я пишу просто как мое глубокое убеждение.
>
> (А.И. Рыкову 18 сентября 1920 г.)
>
> (ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 385. Л. 167–167 об.)

После появления Госиздата в 1919 г. двойное подчинение «Всемирной литературы» — Наркомпросу и Госиздату — делало ее статус неопределенным, что фиксирует переписка Горького с Луначарским и первым заведующим Госиздатом В.В. Воровским: Горькому приходится обращаться со своими инициативами и просьбами сразу в две инстанции, и то, что одобряет одна, оказывается неприемлемым для второй. Это противоречие проявилось в ситуации с обращениями Горького по поводу издания русской литературы, а также в истории с просьбами разрешить печать книг за границей (в учрежденном для этой цели в 1919 г. в Берлине издательстве Гржебина). Луначарский одобряет горьковский проект издания русской литературы и готов передать подготовленные ЛИО Наркомпроса в Петрограде (Севпросом) рукописи в его распоряжение (АГ. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 501–503), но в Госиздате Горький получает решительный отказ (резолюция Редколлегии Госиздата от 5 июня 1919 г.).

Приход С.М. Закса на место заведующего Госиздатом летом 1920 г. усугубил разногласия в работе Наркомпроса и Госиздата. «Подкармливание» интеллигенции Закс считал еще одной «несвоевременной мыслью» Горького, мешавшей большевикам в их борьбе за власть и ресурсы.

Бессменный заведующий Петроградским (Ленинградским) отделением Госиздата в 1919–1926 гг. Ионов в отношении Горького занимал не менее жесткую позицию. Он получал финансы для Петроградского отделения Госиздата и ведал прямым распределением этих средств, которыми не собирался делиться с Горьким и его «контрреволюционным» издательством. Именно Ионов, пользуясь отсутствием Горького и смертью Ленина, приложил руку к уничтожению в 1924 г. любимого горьковского детища — «Всемирной литературы», продолжив начатое Заксом дело по ликвидации «автономии» «Всемирной литературы» и ее превращению в подконтрольный ему отдел (Закс добился, чтобы «Всемирная литература» стала отделом при Иностранном Отделе Государственного Издательства; постановление от 27 апреля 1921 г. было подписано Зиновьевым, Каменевым и Преображенским [АГ. КГ-изд 4-30-1]).

В существующих исследованиях истории «Всемирной литературы» проводится мысль о том, что поглощение горьковского издательства Госиздатом было неизбежно в силу общей тенденции перевода издательств под государственный контроль. Однако это ложная посылка, так как большое количество государственных, частных и кооперативных издательств существовало вплоть до начала и середины 1930-х гг. Почему же должен был исчезнуть именно горьковский проект, который никогда не был частным? Закс, например, с 1922 г. возглавлял приобретенное им петроградское издательство «Прибой», Ионов после Госиздата заведовал издательством «Земля и фабрика» (1928–1930), а также возглавлял издательство «Academia» (1928–1932). Воспользовавшись редакторским портфелем «Всемирной литературы», Закс и Ионов в этих издательствах взяли под свой контроль публикацию переводной литературы, приносившую немалые доходы (в связи с переходом на хозрасчет в период НЭПа и в дальнейшем).

История с берлинским издательством Гржебина развивалась по такому же сценарию, что и ситуация с изданием Горьким русской классики и современной русской литературы. Одобренное Лениным и Луначарским предложение Горького печатать книги «Всемирной литературы» за границей в частном издательстве З.И. Гржебина было отклонено на первом заседании Коллегии Госиздата 5 июня 1919 г. Главным условием государственного финансирования издательства Гржебина было выдвинуто посредничество Госиздата (ГА РФ. Ф. 395. Оп. 9. Ед. хр. 108. Л. 77 об.).

О конфликте «Всемирной литературы» с Госиздатом А.Н. Тихонов подробно пишет в служебной записке от 17 октября 1921 г. (на следующий день после отъезда Горького за границу) новому заведующему Госиздатом О.Ю. Шмидту (Закс в мае 1921 г. перешел на работу в Наркомвнешторг). Из нее мы узнаем, что издательство из-за недофинансирования имело огромные долги:

> За 4 ½ месяца с июня по 15 сего октября Издательство получило от Госиздата 48 милл<ионов> рублей, тогда как минимальный расход Издательства, без типографии, при сокращенном штате служащих и весьма ограниченном поступлении переводов, равнялся 15 милл<ионам> в месяц. В результате на 15 октября оказался долг в 30 милл<ионов> руб<лей>, причем долг этот ложится всей тяжестью на служащих — около 20 милл<ионов> руб<лей> и сотрудников — около 10 милл<ионов>, которые лишаются таким путем своего единственного заработка. Все попытки получить от Госиздата нужные для Издательства средства не привели ни к чему, более того, несколько дней назад, Заведующий Петроградским Отделением Госиздата, тов. Ионов, заявил Издательству, что от всяких дальнейших выдач отказывается (ГА РФ. Ф. 395. Оп. 9. Ед. хр. 108. Л. 77 об.).

Тихонов просит «установить непосредственную организационную связь между “Всемирной Литературой” и центральными московскими учреждениями Госиздата», определяя связь «Всемирной Литературы» с Петроградским Отделением Госиздата как «случайную» и «временную»:

> Отказ тов. Ионова от дальнейшего финансирования «Всемирной Литературы» делает теперь эту связь совершенно фиктивной, ибо вся роль Петроградского Отделения Госиздата состояла до сих пор исключительно в том, что оно крайне неохотно и неаккуратно снабжало «Всемирную Литературу» денежными средствами (ГА РФ. Ф. 395. Оп. 9. Ед. хр. 108. Л. 77 об.).

Однако, как мы знаем, эта просьба не была выполнена и, несмотря на введение 11 апреля 1922 г. хозрасчета, позволявшего издательству работать на «общегражданских основаниях», 13 декабря 1924 г. Ионов с удовлетворением подписал «отношение» о переходе «Всемирной литературы» в

ведение Ленинградского отделения Госиздата: «Настоящим Правление Государственного Издательства извещает, что “Всемирная литература” становится частью Иностранного Отдела Редакционного сектора в Ленинграде. Для приема дел назначается комиссия в составе т.т. Горлина, Эссена, Гоникберга, Серебрянникова и Тихонова» (АГ. Фонд А.Н. Тихонова. Кн. п. 1218. Ед. хр. 520.)

«Всемирка-Современка» (О.Э. Мандельштам) перестала существовать. В «Балладе о горлинках» 25 декабря 1924 г. Мандельштам зафиксировал эту «переменку»:

> Восстал на царство Короленки
> Ионов, Гиз, Авессалом:
> — Литературы-вырожденки
> Не признаем, не признаем! [4, с. 81]

Мандельштаму, сотруднику «Всемирки», свидетелю перехода редакционного портфеля «Всемирной литературы» в Иностранный отдел ЛО Госиздата, принадлежит шуточное высказывание о Горьком, вполне подходящее для оценки этого печального события:

> Алексей Максимыч Пешков — очень горький человек,
> Несмотря на то, что Пешков — не есть горький человек.
> 1925 [4, с. 84].

Не останавливаясь в рамках данной статьи на втором периоде деятельности издательства, уже без Горького, отметим все-таки, что за первые три года существования «Всемирной литературы» было выпущено в свет 57 книг. Гржебину также удалось напечатать в Швеции и Германии ряд книг по заказам Горького и Госиздата. За год до своего отъезда из России Горький предвидел, чем закончится его противостояние зиновьевским функционерам:

> В сущности меня водили за нос даже не три недели, а несколько месяцев, в продолжение коих мною все-таки была сделана огромная работа: привлечено к делу популяризации научных знаний около 300 человек лучших

ученых России, заказаны, написаны и сданы в печать за границей десятки книг и т. д. Теперь вся моя работа идет прахом. Пусть так. Но я имею перед родиной и революцией некоторые заслуги, и достаточно стар для того, чтоб позволить и дальше издеваться надо мною, относясь к моей работе так небрежно и глупо. Ни работать, ни разговаривать с Заксом и подобными ему я не стану. И вообще я отказываюсь работать как в учреждениях, созданных моим трудом — во «Всемирной литературе», Издательстве Гржебина, в «Экспертной комиссии», в «Комиссии по улучшению быта ученых», так и во всех других учреждениях, где работал до сего дня. Иначе поступить я не могу. Я устал от бестолковщины.

(Письмо Ленину от 16 сентября 1920 г.) [1, т. 13, с. 118–119]

Несмотря на свое желание работать с большевиками, Горький так и остался белой вороной в их стае, о чем свидетельствует история финансирования издательства «Всемирная литература» в 1918–1921 гг.

Условные сокращения

АГ — Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН.

ГА РФ — Государственный архив Российской Федерации.

ЦГА СПб. — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.

Список литературы

1 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 2006. Т. 12. 712 с.; М.: Наука, 2007. Т. 13. 736 с.

2 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1953. Т. 24. 574 с. С. 190–192.

3 Ленин о литературе и искусстве. М.: Худож. лит., 1967. 822 с.

4 *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. 703 с.

5 *Московская Д.С.* Из архива Госиздата в ОР ИМЛИ РАН // Codex manuscriptus. Статьи и архивные публикации. Вып. 1 / отв. ред. Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 14–27.

6 *Хлебников Л.М.* Из истории горьковских издательств: «Всемирная литература» и «Издательство З.И. Гржебина» // Литературное наследство. М.: Наука, 1971. Т. 80: Ленин и Луначарский. Переписка, доклады, документы. С. 668–703.

References

1 Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma: v 24 t.* [Complete works. Letters: in 24 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 2006. Vol. 12. 712 p. Moscow, Nauka Publ., 2007. Vol. 13. 736 p. (In Russ.)

2 Gor'kii M. *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected works: in 30 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1953. Vol. 24. 574 p. (In Russ.)

3 *Lenin o literature i iskusstve* [Lenin on literature and art]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1967. 822 p. (In Russ.)

4 Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow, Art-Biznes-Tsentr Publ., 1993. Vol. 2. 703 p. (In Russ.)

5 Moskovskaia D.S. Iz arkhiva Gosizdata v OR IMLI RAN [From the archive of the State Publishing House in the Department of Manuscripts of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences]. In: *Codex manuscriptus: stat'i i arkhivnye publikatsii* [*Codex manuscriptus: articles and archival publications*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 14–27. (In Russ.)

6 Khlebnikov L.M. Iz istorii gor'kovskikh izdatel'stv: "Vsemirnaia literatura" i "Izdatel'stvo Z.I. Grzhebina" [From the history of the Gorky publishing houses: "World literature" and "Z.I. Grzhebin"]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1971, vol. 80: *Lenin i Lunacharskii. Perepiska, doklady, dokumenty* [Lenin and Lunacharsky. Correspondence, reports, documents], pp. 668–703. (In Russ.)

УДК 82(091)
ББК 83 + 76.17(2)

«ИЗДАТЕЛЬСКИЕ СТРАСТИ» ФОСП (ПО МАТЕРИАЛАМ ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ ИМЛИ РАН)

© 2020 г. Д.С. Московская, Е.Д. Гальцова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 28 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-394-419

Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 18-52-15031 НЦНИ_а «Финансирование советской культуры (1917–1941)»

Аннотация: Статья на архивном материале из Отдела рукописей ИМЛИ РАН впервые представляет материальные и идеологические условия деятельности издательства Федерации объединений советских писателей (ФОСП) «Федерация». Согласно Уставу, издательство являлось общественным издательством республиканского значения, действующим на началах хозяйственного расчета и пользующимся правами юридического лица, за финансовую деятельность которого ФОСП не несла ответственности. В 1927–1930 гг. издательство стремилось быть коммерчески успешным. В 1930-е гг. оно подчинилось идеологическим требованиям и было убыточным. Идеологический диктат и курс на «орабочивание» состава руководящих кадров ФОСП привел к тому, что в 1931–1932 гг. была уничтожена секция переводчиков в Ленинградском отделении ФОСП и разгромлена московская секция переводчиков. Публикуемая впервые переписка ФОСП по «делу А.К. Виноградова» как члена московской секции представляет обстоятельства и причины, способствовавшие отказу Виноградова от переводческой деятельности и обращению в 1930–1940-х гг. к литературной критике и литературно-художественному творчеству.

Ключевые слова: финансирование литературы, Федерация объединений советских писателей, коммерческий успех, «орабочивание», секция переводчиков, редактура, цензура, А.К. Виноградов, издательство, архивная публикация.

Информация об авторах: Дарья Сергеевна Московская — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая Отделом рукописей, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8089-9604 **E-mail:** darya-mos@yandex.ru
Елена Дмитриевна Гальцова — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заведующая научной лабораторией, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. **E-mail:** newlen2006@mail.ru

Для цитирования: *Московская Д.С., Гальцова Е.Д.* «Издательские страсти» ФОСП (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 394–419. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-394-419

FOSP'S "PUBLISHING PASSION": ON THE MATERIALS HELD IN THE DEPARTMENT OF MANUSCRIPTS OF IWL RAS

© 2020. D.S. Moskovskaya, E.D. Galtsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 28, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: The article was prepared with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No. 18-52-15031 НЦНИ_а "Financing of Soviet Culture (1917–1941)"

Abstract: This article based on the archival material from the Department of manuscripts of IWL RAN discusses the hitherto understudied financial and ideological conditions of the Publishing house of the Federation of Associations of Soviet writers (FOSP) "Federation." According to the Charter, the Publishing house was a self-financing public publishing house of national significance, enjoying all the rights of a legal entity, and the FOSP was not responsible for its financial activities FOSP. In 1927–1930s, the publishing house sought to be commercially successful. In the 1930s, it submitted to ideological demands and became unprofitable. The ideological dictate and the policy of "prolitarization" led to the fact that in 1931–1932, translation department in the Leningrad branch of FOSP was eliminated and Moscow translation department was eliminated as well. The hithertop unpublished correspondence of the FOSP on the "case of A.K. Vinogradov" as a member of the Moscow section describes circumstances and gives reasons explaining Vinogradov's refusal to keep translating and his preference of literary criticism and creative writing in the 1930s and 1940s.

Keywords: financing of literature, Federation of Associations of Soviet writers, commercial success, "proletarization," translation department, editing, censorship, A.K. Vinogradov, publishing house, archival publication.

Information about the authors: Daria S. Moskovskaya, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Department of Manuscripts, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8089-9604
E-mail: darya-mos@yandex.ru

Elena D. Galtsova, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. **E-mail:** newlen2006@mail.ru

For citation: Moskovskaya D.S., Galtsova E.D. FOSP'S "Publishing Passion": on the Materials Held in the Department of Manuscripts of IWL RAS. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 394–419. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-394-419

В 1937 г. архивная коллекция Отдела рукописей ИМЛИ РАН пополнилась фондом Федерации объединений советских писателей (ФОСП), упраздненной после образования в 1932 г. Оргкомитета Союза советских писателей. Созданная в ответ на резолюцию ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», ФОСП — это первый режиссированный отделом пропаганды, агитации и печати ЦК ВКП(б) опыт объединения российских писательских группировок на общей литературной платформе для вовлечения в советское строительство. До сих пор обойденные исследовательским вниманием архивные материалы ФОСП в составе коллекции Отдела рукописей ИМЛИ РАН (единственная обстоятельная работа, посвященная истории Федерации, выполнена на материалах газетной и журнальной периодики, см.: [6]), содержат ценные документальные сведения об условиях, в которых в эпоху первой пятилетки советские писатели и переводчики осуществляли свою профессиональную деятельность. Успешный ее итог — книжная публикация — был напрямую связан с издательской практикой, которая, в свою очередь, определялась финансовыми возможностями и государственно-партийными циркулярами. Материальным и идеологическим условиям издательской деятельности ФОСП, впервые исследованным по архивным первоисточникам из Отдела рукописей ИМЛИ РАН, посвящена настоящая статья.

***

Образование ФОСП было манифестировано 27 декабря 1926 г. на учредительном собрании Всероссийской ассоциации пролетарских писате-

лей[1], Всероссийского общества крестьянских писателей[2] и Всероссийского союза писателей[3], но лишь к концу 1927 г. после напряженных дискуссий был наконец выработан устав Федерации, допустивший в ее состав малочисленные писательские группировки, такие как ЛЕФ, «Перевал», «Кузница» и группа «конструктивистов».

Основным идеологическим мотивом к созданию ФОСП было отвечающее теории социализма понимание культуры как дела «самовоспитания нового человека», в котором «художественная литература играет <sic!> одно из первых мест» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 2). Со своей стороны, писательские союзы, поспешившие влиться в Федерацию, осознавали последствия свободной от социального заказа профессиональной творческой деятельности: финансирование культурных начинаний после революции осуществлялось, в связи с развалом экономики, по остаточному принципу — его объем определялся идеологической и политической ценностью продукции. С этой целью в 1921 г. ЦК РКП(б) возложил на Госиздат финансирование первого толстого литературного журнала «Красная новь» в объеме 27 500 000 руб. за годовой комплект, а 6 июля 1922 г. Политбюро ЦК РКП(б) образовало специальную «Комиссию по организации писателей и поэтов в самостоятельное общество» под председательством Я.А. Яковлева. Впоследствии решение о финансировании писательских союзов принимал отдел пропаганды, агитации и печати ЦК.

Государственная, политико-идеологическая, а не цеховая и творческая природа ФОСП была очевидна для всех «федерирующихся» организаций. Представители группы Неверова и конструктивистов, на первом этапе не допущенные в объединение, мотивировали свое желание стать его членами тем, что «государству нужен ФОСП», а «те организации, что не будут приняты в ФОСП, будут считаться несоветскими и будут “партизанничать”» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 4). Александр Фадеев настаивал, чтобы в декларацию Федерации было внесено упоминание о заинтересованности государства в ФОСП, так как ФОСП ожидает от него материальной помощи. Действительно, все годы существования Федерации, чья литера-

1 ВАПП; с мая 1928 г. — ВОАПП.

2 ВОКП; с 1931 г. — Всероссийское объединение пролетарско-колхозных писателей, ВОПКП.

3 ВСП; с октября 1929 г. — Всероссийский союз советских писателей, ВССП.

турная и культурная деятельность не имела коммерческого успеха, финансировалась Комитетом по делам печати Наркомпроса.

Основной капитал ФОСП в момент ее создания составил 300 000 руб., выданных ей Наркомфином «в качестве авансовой ссуды без указания срока и условий кредитования впредь до оформления этого вопроса в Наркомфинплане» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 1). Полученные средства финансово-бюджетная комиссия ФОСП распределяла между учредителями, организациями-дебиторами и своими подразделениями (органами), среди которых было вновь созданное издательство «Федерация».

Впервые вопрос о специальном издательстве при ФОСП возник на заседании Правления 6 января 1927 г. под председательством члена правления ВСП и издательства артели писателей «Круг» А.М. Эфроса. Необходимо было решить, будет ли оно совокупностью издательств организаций-учредителей или каждая организация-член ФОСП продолжит издавать свои труды в собственных издательствах (предложение члена ВАПП Ф.Ф. Раскольникова), а издательство Федерации будет отбирать лишь то, что соответствует «ее лицу, и такие вещи найдутся» (предложение Эфроса); будет ли у издательства общая платформа (о ее желательности высказались организатор группы «Перевал» А.К. Воронский и член правления ВАПП Л.Л. Авербах) или же таковая невозможна в силу социальной враждебности ВАППу ВСП и «Перевала» (утверждение члена ВСП А.И. Свирского). Председатель ВОКП П.И. Замойский предложил, чтобы издательство ФОСП было создано и получило для своего существования государственную дотацию. Подводя итог прениям, Эфрос констатировал общую точку зрения собравшихся, что издательство «Федерация» должно быть не федерацией издательств, не «разверсткой», а подразделением ФОСП, обладающим собственным «лицом», что вся сила ФОСП сосредоточится главным образом в его издательстве. В ответ член ВСП Е.Д. Зозуля призвал поскорее составить практический план изданий. Эфрос указал, что издательский план должен ориентироваться на помощь, в первую очередь, молодым пролетарским и крестьянским писателям, а не попутчикам, которые «и так имеют возможность печататься в других издательствах». Для чего необходимо «установить броню для молодых за счет старых писателей» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 2). Воронский уточнил: «Деньги даются прежде всего на то, чтобы улучшить положение писателей. Положение кого же из писателей

улучшать? Леонов, Бабель и т. д. не столь заинтересованы в улучшении своего положения. Издательство оправдает себя, если с его помощью отыщутся новые писатели среди всех организаций» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 2). Воронского поддержал Замойский, который также был против «бронировки продукции» за теми или иными членами ФОСП. Итог дискуссии подвел Авербах, предложивший «составить комиссию, которая и проработает редакционный план и положение об издательстве, так как нельзя говорить о размере и типе издательства, пока нет плана» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 3). Для издательской подкомиссии было выделено по два представителя от каждой организации. От ВАПП — Раскольников и Ю.Н. Либединский, от ВСП — Н.С. Тихонов и Зозуля, от ВОКП — Замойский и С.С. Ужгин.

14 января 1927 г. на очередном заседании Правления было подготовлено заявление для комиссии А.С. Бубнова[4] о желании ФОСП иметь свое собственное издательство. На июнь 1927 г. было намечено утверждение «Федерации» в Главлите. 21 ноября 1927 г. на торжественном заседании, посвященном открытию ФОСП, народный комиссар просвещения А.В. Луначарский подтвердил, что правительство, поддержавшее «волю, возникшую среди писателей о создании такой Федерации, приветствовало и пошло навстречу путем известной материальной дотации на организацию своего собственного издательства» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 8). Издательская деятельность ФОСП, обещал нарком просвещения, будет сопровождаться пересмотром закона об авторском праве «в духе интересов писателя», что было выполнено: в рамках Федерации была создана юридическая консультация, разрабатывавшая проект закона об авторских правах[5].

Согласно Уставу[6], издательство «Федерация» являлось общественным издательством республиканского значения, действующим на началах хозяйственного расчета и пользующимся всеми правами юридическо-

4 Литературная комиссия при Отделе печати ЦК ВКП(б), в 1927 г. возглавляемая секретарем ЦК партии, членом ВЦИК, начальником Политического управления РККА А.С. Бубновым.

5 С 1925 г. решение юридических вопросов творчества опиралось на «Основу об авторском праве» [1], в 1928 г. декрет Совнаркома приравнял писателей и композиторов к рабочим и служащим, а их гонорар к зарплате, что являлось, в частности, заслугой коллективных усилий организаций-членов ФОСП [2].

6 Утвержден в 1928 г., в 1930 г. изменен в связи с изменением состава Правления ФОСП. Цитируется устав, действительный на 1930 г.

го лица, за финансовую и прочую деятельность которого ФОСП не несла ответственности. Средства издательства составляли: уставной капитал в размере 200 000 руб., амортизационный фонд, который образовывался из отчислений ее движимого и недвижимого имущества, куда включались себестоимость продукции издательства, и фонд улучшения быта рабочих и служащих, составляемый из 10% от годовой прибыли издательства после погашения убытков и 1% прибыли для фонда поощрений и награждений. Остальная прибыль распределяется решением ФОСП и по ее усмотрению. Ревизионная комиссия издательства в составе трех человек: по одному представителю от ВАПП, ВОКП и ВССП — должна была осуществлять проверки бухгалтерской отчетности не реже одного раза в год с опорой на делопроизводственные документы и опрос членов Правления и служащих издательства. Заключение ревизионной комиссии с приложением заключительного баланса, исполнительной сметы и счета прибылей и убытков и распределением прибыли передавалось в Комитет по делам печати РСФСР.

«Федерация» начала функционировать уже в октябре 1927 г. Заключительный баланс на 31 января 1928 г. показал, что далеко не все книги принесли издательству желанный доход и установка на хозрасчет не дала ожидаемых плодов. Убыточными оказались издания таких известных авторов, как Л.Н. Сейфуллина и И.Э. Бабель. Ревизионная комиссия под председательством Тихонова с членами в лице Зозули и С.М. Третьякова, изучив положение издательских дел по итогам первого полугодия 1928 г., дала рекомендацию «для поднятия доходности издательства и помещения уже сделанных трат, издавать в первую очередь книги, имеющие шансы на хороший и быстрый оборот на книжном рынке» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 11).

Что касается «доходности» и «быстрого оборота», то ревизионная комиссия ориентировалась на ситуацию НЭПа, когда основой издательской деятельности были отношения спроса/предложения, никак не регламентированные редакционным планом. Так же действовали редколлегия и редсовет «Федерации»: как отмечалось в отзыве ревизионной комиссии, «работа велась в расчете на самотек рукописей» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 9).

Спустя полгода подход ревизионной комиссии «Федерации» к организации работы редколлегии существенно изменился. На первый план

вышли требования политико-идеологические, и комиссия, в этот раз руководимая членом «Кузницы» (с 1929 г. членом РАПП) А.И. Тарасовым-Родионовым, отметила вопиющую — политическую и художественную — неразборчивость редколлегии в отборе рукописей к публикации: «Суровая критика советской общественности вполне оправдана. Число забракованных книг в сравнении с количеством плохой продукции угрожающе невелико, и не заметно тенденции к улучшению положения. Более того, в этом отношении чрезвычайно симптоматично количество произведений, которые были задержаны с выпуском после приобретения их издательством. Сюда относятся: а) свыше 20 книг, законсервированных самим издательством в порядке пересмотра портфеля под влиянием нападок общественности; б) свыше 15 книг, задержанных политредактурой и более 10 книг, которые были задержаны уже после выхода в свет и частью полностью пошли в перемол, а частью потребовали исправлений и перепечаток» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 9).

Неразборчивость редсовета объяснилась тем, что отбирались в первую очередь готовые к печати рукописи. Рукописи принимались по нескольким положительным отзывам, а затем следовала консервация или браковка по отзывам позднейшего редактора: «Так, книга Глинки[7] “Зависть” принята по отзывам Астафьева, Габриловича, Сейфуллиной и Ив. Катаева и отклонена после позднейшего отзыва Зелинского. Книга Саркизова “Гибель богемы”[8] принята Казиным, Зуевым и законсервирована по отзыву Габриловича и т. д. Из числа книг задержанных политредактурой — книга Рыкачева “Величие и падение Андрея Полозова”[9], принята Габриловичем, Павленко, Канатчиковым, и книга Четверикова[10] “Записки контрреволюционера” принята Яковлевым, Габриловичем, Астафьевым» (ОР ИМЛИ. Ф 51. Ед. хр. 157. Л. 10) и т. п. Пестрота и разнообразие имен авторов и рецензентов, положительные отзывы одних и запрещающие

7 Глинка Глеб Иванович (1903–1989) — поэт, член группы «Перевал».

8 Саркизов-Серазини Иван Михайлович (1887–1964) — писатель.

9 Шихман Яков Семенович (псевд. Рыкачев) (1893–1976) — прозаик, критик, активный член РАПП, автор повести «Величие и падение Андрея Полозова. Повесть без диалогов», опубликованной в журнале «Новый мир» в 1931 г. [12].

10 Четвериков Борис Дмитриевич (1896–1981) — писатель, один из создателей ленинградского творческого объединения «Содружество» (1923–1929), куда входили Б.А. Лавренев, В.Я. Шишков, Н. Баршев, Н. Браун, А.С. Чапыгин, Вс. Рождественский, М.Э. Козаков и др.

других — все это, по мнению комиссии, означало безответственность и «обезличку» в работе редсовета.

Комиссия обнаружила также недостатки в практике контракции писателей с выплатой значительных авансовых сумм в счет гонорара, предпринимаемой с прагматической целью закрепления за издательством «прочных писательских кадров»: «В самом подборе контрактируемых писателей Правление зачастую проявляет известную долю легкомыслия. Так, едва ли можно признать правильным заключением такого рода договора с Буданцевым, благодаря чему тот получил уже 4500 руб. (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 11), сдав издательству свои уже прежде выходящие книжки, заведомо непригодные к печати и посему теперь отклоненные Редсоветом. На получение же от автора новой и доброкачественной продукции надежда проблематична, а ежемесячные дотации по 500 рублей он получать продолжает. <…> Если другие контракционные договора — с Чумандриным[11], Серафимовичем, Жигой[12] и другими себя оправдали, то следует принять совершенно недопустимой практику перезаключения издательством договоров с теми авторами, которые прежних своих договоров с издательством не выполнили, причинив тем издательству огромные убытки. Сюда следует отнести такие договора, как, к примеру, с Андреем Новиковым, на рукопись "Резиденция свободомыслящих"[13], заключенный 13 октября с/г, тогда как первый его договор от 1 августа 1929 года на ту же рукопись был им не выполнен, и автор получил по нему в прошлом 17 000 рублей. <…> Е. Никитина[14], которой по договору было поручено составление и политически ответственное редактирование серии литературно-критических сборников, которые она ранее издавала самостоятельно и качество которых было весьма сомнительно, естественно стала издавать такую работу, которая была в дальнейшем вполне справедливо забракована, а между тем Никитиной было выплачено 2000 рублей» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 12).

11 Чумандрин Михаил Федорович (1905–1940) — писатель-прозаик, член Ленинградского отделения РАПП.

12 Жига Иван Федорович (наст. фамилия Смирнов; 1895–1949) — журналист, писатель-очеркист.

13 Новиков Андрей Никитич (1888–1941) — писатель, член содружества писателей «Перевал». Фрагмент романа был опубликован в изд.: Перевальцы. М., Федерация. 1930. С. 164–189.

14 Никитина Евдоксия Федоровна (1895–1973) — литературный критик, редактор, создательница литературного кружка «Никитинские субботники» и одноименного издательства.

В августе 1931 г. было принято решение о сокращении расходов по авторскому гонорару с 27 000 до 18 000 руб. (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 43).

К началу 1931 г. положение «Федерации» изменилось. Во-первых, на баланс «Федерации» был поставлен журнал вновь образованного Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ), который дал издательству дефицит в 50 000 руб. в год — из них только 10 000 покрывались Комитетом по делам печати. Во-вторых, в нее влились издательства «Круг», «Никитинские субботники» и издательство Московского общества драматических писателей и композиторов (московское подразделение Всеросскомдрама), что потребовало расширения площадей офиса в Копьевском переулке, дом 3, за счет подсобных помещений до 350–400 кв. м, о чем, в частности, свидетельствуют соответствующие обращение Правления издательства в Совнарком РСФСР. Укрупнение и концентрация сил «Федерации» в 1931 г. отвечали общей тенденции в издательском деле эпохи реконструкции, когда по постановлению ЦК ВКП(б) «О работе Госиздата РСФСР и об объединении издательского дела» при Наркомпросе РСФСР был создан ОГИЗ, объединение крупных типизированных издательств РСФСР, — мера, которая позволила пресечь характерные для 1920-х гг. сепаратную борьбу головных офисов и региональных подразделений, уклонение от директив центра, свободную конкуренцию, переводившую внимание издательства с идеологии на заработки и сопровождавшуюся захватом читательского потребительского рынка и торговых площадок, как это было, например, в отношениях Леногиза с московской Главной конторой [5].

Канун решающего для досрочного выполнения пятилетнего плана 1931 г. потребовал от редакции и редсовета «Федерации» повысить свою как материальную, так и политическую ответственность. Возрос до 25 000 000 листо-оттисков[15] (по другим данным — до 5 000 000 листо-оттисков) (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 5) издательский план «Федерации», и необходимость «установить планомерную организацию редакционного портфеля» стала неотвратимой. Для выполнения социального заказа первой пятилетки, как отмечено в протоколе заседания Правления

15 Печатный листо-оттиск является единицей измерения количества печати. За учетную единицу печатного листо-оттиска принят оттиск, отпечатанный одной краской на одной стороне бумажного листа форматом 60×90, см.: ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 27.

издательства от 13/1-1932 г., «принимая во внимание, что вся продукция этого года идет под сугубым контролем как в редакционном, так и в политическом отношении, и так как план издательства носит не только производственный, а и литературно политический характер, отвечающий задачам социалистического строительства» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 3), писателям-членам ФОСП — с целью «предоставления издательству крупного нового произведения» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 7) — были отпущены на контракцию и командировки 50 000 руб.[16]

Представленный в архиве ФОСП редакционный план на 1932 г., далее направленный для утверждения в Комитет по делам печати РСФСР, ориентировался на «специфику» издательства, чья основная писательская «база» — «писатели-попутчики и союзники, далее — призванные в литературу ударники из рабочих и колхозники» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Ед. хр. 157. Л. 27–33). Планом были намечены требования к содержанию «крупных произведений» писателей-членов ФОСП, авторы которых должны были исходить из «необходимости борьбы против ликвидаторства искусства справа и слева», а сами произведения должны были создаваться с таким расчетом, чтобы их можно было использовать и в школьной, и в библиотечной работе, и в целях самообразования.

В серии беллетристики, где предполагалось публиковать прозу и стихи современных писателей, были запланированы к изданию на равных произведения пролетарских, колхозных писателей и попутчиков: И. Вольнова, Ф. Гладкова, М. Горького, Вс. Иванова, Л. Леонова, Н. Ляшко, М. Шолохова, Д. Фурманова, И. Бабеля, Ю. Олеши, К. Федина, А. Чапыгина, А. Дорогойченко, Ю. Либединского, Ф. Парфенова, А. Тарасова-Родионова, А. Караваевой и др.

В серии национальных писателей планировалось уделить особое внимание «культурно отсталым народностям» и ожидалось привлечение таких материалов, которые «дают наиболее яркое представление национальных особенностей».

План серии биографий революционеров был еще в разработке, тогда как серия «Классика в марксистском освещении» предполагала классовый

16 Для сравнения: в Петровской волости Саратовской губернии статья фактического волостного дохода на период 1926/1927 гг. зафиксирована в объеме 82 738 руб. Благодарим А.В. Хрусталеву за предоставленные сведения.

разбор наследия Гоголя, Достоевского, Чехова, Гончарова, Герцена, Тургенева, Пушкина, Г. Успенского — всех основных писателей-реалистов XIX в.

В серии «Современные писатели в марксистском освещении» были названы имена общепризнанных авторитетов советской литературы, таких как М. Горький, Д. Бедный, Вс. Иванов, Л. Леонов, Ф. Гладков, М. Шолохов, Д. Фурманов и др.

Были задуманы серии «Современные литературно-критические направления», где были намечены для освещения формальная школа, «переверзевщина», «Перевал» и «борьба за марксистский метод в литературе» на примере журнала «На литературном посту» и творческой дискуссии РАПП.

Для работы литературных кружков, для школ и самообразования предназначалась серия «Поэтика для начинающих писателей», включающая темы: стилистика (словарь, синтаксис, образность), проза (тематика, фабула и сюжет, основные приемы), стих (метрика, ритмика, фонетика), критика (учение о жанрах), драма (признаки драматического произведения).

В «Библиотечку начинающего читателя» адресовались подготовленные в популярной форме критико-библиографические обзоры. Были заявлены серии «Литературные мемуары», «Драматические произведения» с опорой на продукцию редакционного совета Всеросскомдрама, сценические материалы, предназначенные для политических и хозяйственных кампаний, и серия «ЛОКАФ» для произведений из жизни Красной армии и флота.

В массовой серии очерков «Соцстроительства» главное внимание следовало уделить изучению и художественному отображению жизни и быта «строителей социалистической индустрии, совхозов и колхозов, роста общественного и культурного сознания». В создании этой серии должны были использоваться наработки рабочих-«литударников» и литкружковцев. Среди намеченных тем: «“герои” прорывов и герои ликвидации прорывов на опыте и практике различных предприятий», соревнование предприятий, инженеры на производстве, «батальоны ударников-энтузиастов», «встречный промфинплан на опыте крупнейших предприятий», встречный «культплан», «история одной рабочей бригады до превращения в бригаду-производственную коммуну», молодняк в производстве, «от станка к кафедре (биография рабочего, ставшего профессором)», «тип заводского

школьника», женщина на производстве, сезонники на новой стройке, организация рабочего здоровья, «путь от рабкора и селькора к писателю большого плана», «красноармеец на производстве», а также перечень гигантов машиностроения, достойных отдельного изображения. Закономерно, что уровень многих произведений, созданных по социальному заказу, оказался настолько низким, что к январю 1932 г. издательство было вынуждено списать в убыток по счету законсервированных и отклоненных рукописей 39 187 руб. 46 коп.

Издательство «Федерация» не ограничивалось публикацией произведений только отечественных дореволюционных и современных писателей и литературоведов. Издательский план включал серию «Современная революционная литература», предполагающую к изданию антологии прозы и стихов революционных писателей Запада и Америки от 1914 г. до «наших дней», объединенных в Международную организацию революционных писателей (МОРП), переводчиками произведений которых могли выступать в том числе члены секции переводчиков ФОСП, в Москве — Московская ассоциация переводчиков (МАСПЕР), в Ленинграде — Секция переводчиков ЛО ФОСП, входившая с 1924 г. в состав ЛО ВСП.

Задачей секции переводчиков ФОСП являлось выявление и «максимальное использование» высококвалифицированных специалистов при распределении заказов на переводы, подготовка новых переводческих кадров из вузовской молодежи, «орабочивание» переводческих кадров и поощрение коллективной работы под руководством редактора из числа высококвалифицированных членов секции переводчиков ФОСП, который должен быть взять на себя «отбор произведений инолитературы», а также «правку переводов» — иначе говоря, совместить труд литературного редактирования и политико-идеологического цензурирования текстов чужих переводов.

Ввиду высокой ответственности «редакторы-правщики должны вербоваться из высококвалифицированных переводчиков», подготовку которых взяли на себя ЛИЯ Комакадемии, Секция переводчиков ФОСП и вузы (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 1).

В 1931 г., ударном году пятилетки, ФОСП благодаря усилиям РАПП предельно политизируется. На март 1931 г. выпадает отчет ЛО ФОСП, в 1929–1930 гг. неоднократно обвиняемого РАПП и Правлением ФОСП в

«местничестве, кастовой замкнутости, групповщине», в котором сообщались результаты проверки ленинградской секции переводчиков ВСП силами ЛО ФОСП: «Признали секцию переводчиков аполитичной, не подготовила кадров, академична по характеру, может принести только вред. По социальному признаку 16 дворян, пролетарский элемент совершенно отсутствует. Средний возраст 30–40 лет, 4 пенсионера, молодняка всего 5 человек. Не боролась с привилегированным положением тех переводчиков, которые получают книги из заграницы и потому монопольно обеспечены работой» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 86). Решение Правления ФОСП — секцию переводчиков ЛО ВСП распустить и создать комиссию по ее чистке[17]. В Москве в 1931 — начале 1932 г. обсуждаются выявленные факты «недобросовестности» переводчиков-москвичей, членов МАСПЕР, таких как, например, А.К. Виноградов и К.И. Варшавская.

В 1932 г., когда после досрочного выполнения плана первой пятилетки страна вступила «в период социализма», а идеологические установки были определены знаменитой статьей И.В. Сталина «О некоторых вопросах большевизма», положившей конец разномыслию в отношении ряда фактов дореволюционной истории партии большевиков, ФОСП пребывала в уверенности, что ее деятельность по-прежнему пользуется поддержкой ЦК ВКП(б) и правительства. Этой убежденностью объясняются многочисленные обращения ФОСП в Наркомснаб А.И. Микояну о «планомерном улучшении быта писателей», увеличении группы писателей, «находящихся на особом продовольственном снабжении», создании закрытых распределителей и увеличении промтоварного фонда до суммы 150–200 000 рублей» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 19). В Комитет по делам печати было представлено заявление с просьбой об увеличении основного капитала издательства «Федерации» до 400 000 руб., аргументированное тем, что оно «выпускает до 12 000 000 оттисков при основном капитале 200 000 руб., что является недостаточным» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 1).

Динамика издательской политики ФОСП с 1927 по 1932 г. свидетельствует о постепенном закреплении нового типа финансово-юридических отношений, возникшего с первых лет революции между писателем и заказ-

17 См. подробнее о судьбе ленинградских переводчиков в работе Т.А. Кукушкиной: [4].

чиком. Стенограмма заседания Секретариата ФОСП 30 марта 1930 г., посвященного вопросу авторского права, поясняет это утверждение:

«Нас питал Нэп. Нэп умер. Умер фактически контрагент, который мог питать. Кто контрагент у автора? — государство. Частных авторских издательств нет. Следовательно, контрагентом является государство. Государство монополизирует свои интересы и может регулировать гонорар автора. Хозяином является (государственное. — *Д.М.*, *Е.Г.*) издательство, если оно не захочет принять данный труд, он нигде не появится. Значит авторское право, как исключительное право, в смысле имущественного интереса не должно существовать, тут нужно подумать о создании какого-то института. Есть идея, что можно заменить трудовыми отношениями авторское право. Т. е. если издательство решило, что в отношении данного писателя гарантируется целиком качество продукции, — это основание для того, чтобы перейти на трудовые отношения» (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 19).

«Сужение» заказчика литературной продукции «Федерации» до одного контрагента — государства — создавало условия для победы идеологической планомерности в издательской деятельности и полного уничтожения свободной писательской конкуренции за право быть изданным и востребованным читателями.

***

Анатолий Корнелиевич Виноградов (1888–1946), библиотекарь, специалист по библиотечной технике, библиограф и библиофил, писатель — автор художественно-биографических и исторических романов; менее известен как переводчик, блестящий знаток французского языка и литературы: целый ряд подготовленных им в 1919–1931 гг. переводов из Стендаля так и не увидел свет. Публикуемая впервые переписка ФОСП по «делу А.К. Виноградова» как члена МАСПЕР представляет обстоятельства и причины, способствовавшие отказу Виноградова от переводческой деятельности и обращению в 1930–1940-х гг. к литературной критике и собственному литературно-художественному творчеству.

Обстоятельства, о которых пойдет речь в публикации, отражают распространенную в 1920–1930-х гг. практику переиздания дореволюционных переводов классиков иностранной литературы, которая сопрово-

ждалась интенсивной редактурой как в формальном (исправление старой орфографии), так и в содержательном плане. Использование готовых переводов удешевляло и ускоряло издание, а их редактура, нередко приводившая к отказу от упоминания имени переводчика на титульном листе книги, как было выше отмечено, брала на себя роль идеологической цензуры. Взявшись в 1931 г. за создание новой переводческой школы, ФОСП должна была в соответствии с общим политическим курсом «орабочивать» кадровый состав переводчиков, что в тех условиях было невыполнимо: знатоками иностранных языков в тот период оставались классово чуждые элементы — выходцы из дворянства, купечества, дореволюционная интеллигенция.

Печатается по первоисточникам: ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 136. Л. 1–11.

1

10.II. 32

ТОВ. ИОНОВУ

В ответ на поступившее в Бюро Секции от Вас заявление о качестве работ тов. Виноградова, дискредитирующее тов. Виноградова как члена Секции Переводчиков Бюро Секции Переводчиков просит Вас прислать материалы, подтверждающие инкриминируемые ему факты.

БЮРО СЕКЦИИ.

2

ФОСП

10.II. 32

Тов. Вершинина!

Препровождая при сем выписку из протокола бюро секции от 4/II-32 г., сообщаем Вам, что Вы выделены в бригаду по обследованию работ т. Виноградова. Созыв бригады поручить тов. Эйхенгольцу.

3

Т. Эйхенгольцу.

Препровождая при сем выписку из протокола заседания бюро от 4/II-32 г., просим Вас созвать бригаду в составе Вас и тт. Вершининой и Кельвина.

Бюро секции.

Выписку сделать по отметке.

4

АКАДЕМИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО

Правление. Москва, Центр. Кузнец. м. 18/7 ул. Рождественки.

тел. 4-34-37.

№ ИИ/ЛН 14 февр. 1932 г.

В СЕКЦИЮ ПЕРЕВОДЧИКОВ.

Ссылаясь на Ваше письмо о создании бригады по проверке переводов А. Виноградова, считаю необходимым сообщить следующее:

В числе договоров А. Виноградова с из-вом «Академия» имеется договор на издание серии книг под названием «История молодого человека»[18].

В исполнение этого договора А. Виноградов представил следующие рукописи:

Шатобриан «Рене»

Бенжамен Констан «Адольф»

Стендаль «Красное и черное», ч.1 и 2.

На основе беглого ознакомления с рукописью Шатобриана «Рене» я усмотрел, что отпечатанная на машинке рукопись, которую представил А. Виноградов, представляет собой простую перепечатку переводов Н.П. Чуйко изд. Ледерле в 1894[19]. Причем редактор А. Виноградов никакой правки перевода Чуйко не произвел и даже не исправил ошибок, сделанных при переписке на машинке.

18 В итоге была издана книга с указанием имен переводчиков Н.П. Чуйко и Ек. Андреевой в серии «История молодого человека XIX столетия. Серия романов», выпущенной под редакцией М. Горького и А. Виноградова. В книге был подзаголовок «Повести о “лишнем человеке”» [10].

19 См.: [11].

О качестве перевода Чуйко можете судить сами, сличив оба перевода.

Рукопись Стендаля «Красное и черное» перепечатана на машинке с книги того же названия, изданной в 1928 г. Госиздатом[20].

Для чего редактор и переводчик проделывают огромную работу, переписывая на машинке изданную книгу, для нас остается непонятным. Лучше было бы представить из-ву хотя бы один экземпляр того, что было им же несколько лет назад издано.

Перевод <романа> Бенжамена Констана «Адольф» тоже мне кажется простой перепечаткой со старого перевода, причем и здесь рука редактора не коснулась материала, который он сдал под своей редакцией.

Если вы прибавите к этому, что А. Виноградов почти одновременно на «Историю молодого человека» заключил без ведома издательства договор с издательством «Огонёк» и с из-вом «Академия» на общую сумму около 30000 рублей, то квалификацию таковому отношению к из-вам и к переводу — я надеюсь, Вы сами найдете.

Пользуясь случаем, прилагаю в русском переводе П. Мериме «Варфоломеевская ночь» и 3 книги А. Франса в переводе А. Виноградова.

Посылаю Вам:

1. Рукопись Шатобриана «Рене»
2. — " — Бенжамен Констан «Адольф»
3. — " — Стендаль «Красное и черное»
4. Шатобриан «Рене» в переводе Чуйко
5. Мериме «Варфоломеевская ночь»
6. Стендаль «Красное и черное» в переводе А. Виноградова
7. А. Франс. Тт. 9, 14, 17.

По миновании надобности прошу Вас весь материал вернуть.

Зав. издательством ИОНОВ

5

В БЮРО СЕКЦИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Бригаде были представлены для экспертизы переписанные на машинке: рукопись перевода «Рене» Шатобриана, редакция А. Виноградова, «Адольф» Констана, редакция А. Виноградова, и «Красное и черное» Стен-

20 См. издание 1928 г., выполненное А.К. Виноградовым с предисловием А.В. Луначарского: [7].

даля, перевод и статья А. Виноградова, как обозначено на титульных листах рукописей, причем на первых двух произведениях — от руки. Все рукописи подготовлены для изд-ва «Академия».

Рукопись Шатобриана — копия перевода Н. Чуйко (изд. Ледерле, 1894), никаких редакторских и корректорских исправлений в переписанный текст перевода Н. Чуйко не внесено. Рукопись Констана — копия перевода Ек. Андреевой (Изд. Некрасова, 1915)[21]; никаких редакторских и корректорских исправлений в переписанный текст перевода Е. Андреевой не внесено. Рукопись Стендаля — перепечатанный без изменения текст перевода «Красное и черное» (ГИЗ, 1930).

Переводы Н. Чуйко и Ек. Андреевой неудовлетворительны и требуют значительной редактуры. Неудовлетворительный перевод Стендаля «Красное и черное» Н. Чуйко[22] подвергся некоторой редакторской обработке в первом издании ГИЗ 1928 года и незначительному дополнительному редактированию во втором издании 1930 г.[23]

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ БЮРО СЕКЦИИ ИНГБЕР

6

В ИЗДАТЕЛЬСТВО «АКАДЕМИЯ»

Тов. И.И. Ионову

26. IV. 32.

№ 264.

В ответ на Ваше письмо от 14-го февраля Бюро Секции переводчиков сообщает Вам, что, заслушав и обсудив материал бригады квалификаторов по экспертизе рукописи тов. А.К. Виноградова из серии «История молодого человека 19-го столетия», Бюро пришло к следующему выводу:

1. Представленная в издательстве «Академия» рукопись русского перевода Шатобриана «Рене» действительно является простой перепечаткой старого перевода Н. Чуйко.

21 См. перевод Ек. Андреевой: [3].

22 Н.П. Чуйко сделал первый полный перевод «Красного и черного» на русский язык [9].

23 См. второе, переработанное издание 1930 г.: [8].

2. Представленная рукопись перевода Бенжамена Констана «Адольф» является, как установлено, перепечаткой старого перевода Е. Андреевой-Бальмонт.

Оба перевода совершенно неудовлетворительны и требуют значительной редактуры, А.К. Виноградовым не проделанной.

3. Представленная в издательство «Академия» рукопись Стендаля «Красное и черное» с надписью на титульном листе «Перевод А. Виноградова» действительно является не переводом А. Виноградова, а переводом Н. Чуйко с некоторой редакцией, т.е. точной перепечаткой издания ГИЗ 1930 г.

Такие методы работы Бюро Секции Переводчиков считает недопустимыми и осуждает их со всей резкостью.

Все материалы по данному вопросу пересланы в Секретариат ФОСП и Горком Писателей.

15 апреля[24]

7

Дорогой Александр Ильич.

Прошу Вас передать в Бюро, что прийти на вызов не могу: 16-го читка моей повести в Детском Театре. Все объяснения лично уже даны.

Бюро сообщает о том, что была экспертиза по материалам Ионова. Это ошибка. Во время болезни у меня были почти насильно <отняты> (под угрозой <срыва> сроков и кары за проступок) незаконченные материалы. Я писал об этом Ионову, что я не успел даже начать просмотра. Суждение об этих книгах можно иметь лишь по вышедшим из печати книгам.

Остальное напрасная трата времени.

Жму вашу руку.

А. Виноградов.

8

Выписка из протокола заседания Бюро Секции Переводчиков ФОСП от 16 апр. 32 г.

24 В левом углу машинописи автограф неустановленного лица: Второе письмо А.К. Виноградова.

Присутствовали тт. Ингбер, Ромм, Нейштадт, Шарыпова,

Гаркина, Зусманович, Дейч[25] и бригада квалификаторов Эйхенгольц и Вершинина.

Тов. Ромм оглашает письмо т. Виноградова в ответ на вызов т. Виноградова на заседание Бюро для дачи объяснений по редактуре и переводам серии «Истории молодого человека XIX стол.»

Тов. Шарыпова ставит вопрос, почему бригада не ознакомилась с рукописями, представленными в изд. «Огонёк»?

Тов. Эйхенгольц: рукописи мы не видели, но Дейч давал разъяснения, что рукописи «Огонька» и «Академии» идентичны. Только на титульных листах Шатобриана и Констана были проставлены имена переводчиков.

Тов. Нейштадт: были ли проставлены фамилии переводчиков с первого момента или после начала конфликта?

Тов. Дейч: когда рукописи попали на редактуру, на титульных листах Шатобриана и Констана были проставлены имена переводчиков. На рукописи Стендаля было поставлено «перевод и редакция Виноградова». Дейч перечеркнул «перевод» и оставил только «редакция Виноградова».

Тов. Ярхо предлагает рассматривать только конфликт т. Виноградова с из-вом «Академия», привлекая рукописи «Огонька» лишь в качестве вспомогательного материала, поскольку Виноградов на них ссылается.

Тов. Ромм: Виноградов ссылается на то, что изд-во «Академия» отобрало у него рукописи во время болезни совершенно необработанными и предлагает судить о качестве его работы по книгам, вышедшим в из-ве «Огонёк». Поэтому необходимо судить по этим материалам.

Тов. Нейштадт: надо разграничить два вопроса: конфликт с из-вом «Академия» и работы Виноградова, поступившие в «Огонёк». В первом письме т. Виноградов указывает, что он произвел над рукописью углубленную редакторскую работу, и Ионов его преследует как лицо. Почему, однако, давая рукописи даже в спешном порядке, т. Виноградов не представляет имена переводчиков? Если же говорить о редактуре, о которой т. Виноградов предлагает судить по вышедшим в «Огоньке» книгам, то, по заявлению Дейча, редактура произведена целиком т. Дейчем, рукописи же, поступившие в «Академию» и «Огонёк», совершенно идентичны.

25 Дейч Александр Иосифович (1893–1972) — писатель, литературный критик, переводчик.

Вопрос с «Огоньком» дает возможность поставить вопрос на принципиальную почву.

Т. Ромм: «Академия» поднимает вопрос об обвинении т. Виноградова в плагиате и рвачестве, потому что существенны все обстоятельства дела в «Академии» и в «Огоньке».

Тов. Дейч: в «Красное и черное» была введена глава «Конспиратор», переведенная т. Виноградовым, за что Виноградову уплачено как за новый перевод. Т. Виноградов считает себя главным редактором, ведущим идеологическую часть работы, считая, что фактическая редакция будет проделана в аппарате.

Тов. Зусманович: совершенно не понятно, зачем надо было вести такое подробное обсуждение совершенно очевидных вещей? Ясно, что в письмах Виноградова, в первом и во втором, бюро имеет дело с ясным очковтирательством. Т. Дейч открыто заявлял, что рукописи Шатобриана и Констана были представлены без указания имен переводчиков только с пометкой «под редакцией Виноградова». Иначе, зачем бы бригаде было производить работу по установлению, откуда переписаны были эти переводы. В «Огонёк» работы явно были представлены в том же виде, что и в «Академию», следовательно, оплата редактуры Виноградову не оправдана, оплату должен получить только Дейч. За такое же отсутствие работы над текстами т. Виноградовым заключен договор с «Академией» и поданной <нрзб> серией на 145000 р. и получен аванс в сумме 3500 руб. Конкретное предложение написать письмо с четкой установкой бюро по этому поводу, переслать материалы в ФОСП и Горком с сопроводительным письмом и исключить т. Виноградова из секции.

Тов. Эйхенгольц: 1) известили ли из-во «Огонёк» переводчиков, или они сами явились за оплатой и 2) какую работу по редактуре произвел А. Виноградов над представленными в «Огонёк» рукописями? Видимо, вся редактура проделана только Дейчем, следовательно, качеством переводов из-во обязано только Дейчу.

Тов. Дейч: по первому вопросу ответить затрудняюсь, так как расчетов не вел до последнего времени. По второму вопросу: правка текста проделана мной по поручению правления издательства и т. Виноградова.

Тов. Нейштадт предлагает выяснить, есть ли в договоре с Виноградовым пункт о редакторстве или нет, и просит копию договора с «Огоньком» приложить к протоколу.

Т. Дейч ответил, что такой пункт есть.

ПОСТАНОВЛЕНО

1. Запросить в «Огоньке» договор и в копии приложить к протоколу.

2. Написать письмо в «Академию».

3. Направить материалы в секретариат ФОСПа и в Горком с сопроводительным письмом, излагающим точку зрения бюро.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

ИНГБЕР

СЕКРЕТАРЬ

ГОРКИНА

9

В СЕКРЕТАРИАТ И ГОРКОМ ПИСАТЕЛЕЙ

14-го февраля с.г. Бюро Секции Переводчиков получило от издательства «Академия» письмо с просьбой подвергнуть экспертизе предоставления в издательство тов. А.К. Виноградовым рукописи переводов Стендаля, Шатобриана и Бенжамена Констана. К письму были приложены соответствующие материалы. Бюро Секции поручило произвести экспертизу бригаде высоко квалифицированных работников в области перевода и редакции перевода (состав бригады: тт. Эйхенгольц, Вершинина и Парнок).

Подвергнув анализу тексты, представленные Виноградовым, бригада пришла к выводу, проверенному и бюро, что 1) представленные в издательство «Академия» рукописи Бенжамена Констана «Адольф» и Шатобриана «Рене» никакой редакции со стороны А. Виноградова не подверглись, хотя переводы Н. Чуйко и Е. Андреевой не удовлетворительны и требуют значительной редактуры. Следует подчеркнуть, что и в представленных рукописях фамилии переводчиков названы не были. 2) Представленная в издательство рукопись Стендаля «Красное и черное» с надписью на титульном листе «Перевод А. Виноградова» является не его переводом, а переводом Н. Чуйко с некоторой редакцией. Это точная перепечатка издания ГИЗа 1930 г.

Вызванный для объяснений тов. Виноградов на бюро не являлся, но прислал вторичное письмо, в котором пишет: «Во время болезни у меня были почти насильно <отняты> (под угрозой <срыва> сроков и кары за просрочку) незаконченные материалы. Я писал об этом Ионову, что и даже не успел

начать просмотра. Суждение об этих книгах можно иметь лишь по вышедшим из печати книгам».

Обратившись к вышедшим в свет книгам (в издательстве «Огонёк», с которым А. Виноградов заключил параллельный договор на ту же серию), Бюро установило, что рукописи были предоставлены А. Виноградовым в «Огонёк» в том же виде, что и в из-во «Академия». Вся редактура текстов была произведена тов. Дейчем, хотя по договору эту редактуру обязан был сделать А. Виноградов.

Прилагая для детального ознакомления Секретариата ФОСПа и Горкома писателей все относящиеся к делу материалы, Бюро Секции Переводчиков со своей стороны считает необходимым подчеркнуть, что для советского переводчика является недопустимым выдавать чужие переводы за свои и сдавать без редакции рукописи, требующие редактуры, как по договору, так и по существу.

Методы работы тов. А.К. Виноградова, примененные им в качестве редактора и переводчика, должны быть осуждены со всею строгостью.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ БЮРО СЕКЦИИ ИНГБЕР

Список литературы

1 Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР. 1925. № 7, отд. 1. Ст. 67.

2 Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР. 1928. № 27, отд. 1. Ст. 246.

3 *Констан Б.* Адольф / пер. с фр. Ек. Андреевой с прил. двух глав из книги Э. Фагэ «Политики и моралисты XIX века». М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1915. 142 с.

4 *Кукушкина Т.А.* К истории секции ленинградских переводчиков // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: по архивным материалам. М.: НЛО, 2014. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vjyugin-valerij-yurjevich/konec-institucij-kuljturi-dvadcatih-godov-v-leningrade/4 (дата обращения: 28.04.2020)

5 *Московская Д.С.* Из архива Госиздатата в ОР ИМЛИ РАН // Codex manuscriptus. Статьи и архивные публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 1. С. 14–40.

6 *Рогачевский А.Б. В* преддверии Союза писателей СССР: ФОСП и институциональные рамки объединения советских писателей в 1920-е годы // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 267–278.

7 *Стендаль (Анри Бейль)*. Красное и черное: Хроника 1830 года / пер., ред., вступ. и комм. А.К. Виноградова; предисл. А.В. Луначарского. М., Л.: Гос. изд-во, 1928. 676 с.
8 *Стендаль (Анри Бейль)*. Красное и черное: Хроника 1830 года / пер., ред., вступл. и комм. А.К. Виноградова; предисл. А.В. Луначарского. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 679 с.
9 *Стендаль Г. (Бейль)*. Красное и черное. Роман / пер. Н.П. Чуйко, предисл. В. Чуйко. СПб: М.М. Ледерле и К°, 1893. 659 с.
10 *Шатобриан Р.* Ренэ / пер. Н.П. Чуйко; *Констан Б.* Адольф / пер. Ек. Андреева // Повести о «лишнем человеке». М.: Журн.-газ. объединение, 1932. 144 с.
11 *Шатобриан Ф.Р.* Ренэ, Эвдор и Велледа / пер. Н.П. Чуйко, предисл. В. Чуйко. СПб.: М.М. Ледерле и К°, 1894. 80 с.
12 *Шихман Я.С.* Величие и падение Андрея Полозова. Повесть без диалогов // Новый мир. 1931. № 5. С. 27–61.

References

1 *Sobranie zakonov i rasporiazhenii raboche-krest'ianskogo pravitel'stva SSSR* [Collection of laws and orders of the Workers' and Peasants' Government of the USSR]. 1925, no 7, sec. 1, art. 67. (In Russ.)
2 *Sobranie zakonov i rasporiazhenii raboche-krest'ianskogo pravitel'stva SSSR* [Collection of laws and orders of the Workers' and Peasants' Government of the USSR]. 1928, no 27, sec. 1, art. 246. (In Russ.)
3 Konstan B. *Adol'f* [Adolf], transl. by Ek. Andreeva with two chapters from the book by E. Fage *Politicians and moralists of the 19th century*. Moscow, Knigoizdatel'stvo K.F. Nekrasova Publ., 1915. 142 p. (In Russ.)
4 Kukushkina T.A. K istorii sektsii leningradskikh perevodchikov [On the history of the department of Leningrad translators]. In: *Konets institutsii kul'tury dvadtsatykh godov v Leningrade: po arkhivnym materialam* [The end of cultural institutions of the 1920s in Leningrad: based on archival materials]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014. Available at: https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vjyugin-valerij-yurjevich/konec-institucij-kuljturi-dvadcatih-godov-v-leningrade/4 (Accessed 28 April 2020). (In Russ.)
5 Moskovskaia D.S. Iz arkhiva Gosizdata v OR IMLI RAS [From the archive of the Gosizdata in the Department of Manuscripts of IWL RAS]. In: *Codex manuscriptus. Stat'i i arkhivnye publikatsii* [Codex manuscripts. Articles and archived publications]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, issue 1, pp. 14–40. (In Russ.)
6 Rogachevskii A.B. V preddverii Soiuza pisatelei SSSR: FOSP i institutsional'nye ramki ob"edineniia sovetskikh pisatelei v 1920-e gody [On the eve of the Union of writers of the USSR: FOSP and the institutional framework of the Association of Soviet writers

in the 1920s]. In: *Sotsrealisticheskii kanon: sb.st.* [Socialist Realist canon: collection of articles], ed. by H. Gunther, E. Dobrenko. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 267–278. (In Russ.)

7 Stendal' (Anri Beil'). *Krasnoe i chernoe: Khronika 1830 god*a [Red and black: a Chronicle of 1830], transl., ed., introd. and comm. by A.K. Vinogradov, pref. by A.V. Lunacharskii. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1928. 676 p. (In Russ.)

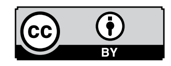
8 Stendal' (Anri Beil'). *Krasnoe i chernoe: Khronika 1830 god*a [Red and black: a Chronicle of 1830], transl., ed., introd. and comm. by A.K. Vinogradov, pref. by A.V. Lunacharskii. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1930. 679 p. (In Russ.)

9 Stendal' G. (Beil'). *Krasnoe i chernoe. Roman* [Red and black. A novel], transl. by N.P. Chuiko, pref. by V. Chuiko. St. Petersburg, M.M. Lederle i K° Publ., 1893. 659 p. (In Russ.)

10 Shatobrian R. *Rene* [Rene], transl. by N.P. Chuiko; Konstan B. *Adol'f* [Adolf], transl. by Ek. Andreeva. In: Povesti o "lishnem cheloveke" [Novellas about "another human"]. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie Publ., 1932. 144 p. (In Russ.)

11 Shatobrian F.R. *Rene, Evdor i Velleda* [Rene, Eudore and Velleda], transl. by N.P. Chuiko, pref. by V. Chuiko. St. Petersbourg, M.M. Lederle i K° Publ., 1894. 80 p. (In Russ.)

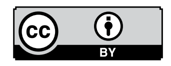
12 Shikhman Ia.S. Velichie i padenie Andreia Polozova. Povest' bez dialogov [The greatness and the fall of Andrey Polozov. A story without dialogues]. *Novyi mir*, 1931, no 5, pp. 27–61. (In Russ.)



LES ÉDITIONS «ACADEMIA». ENTRE LA CULTURE ET L'ARGENT (1929–1938)

Université Lille, Lille, France
Envoyé le: 10 décembre 2019
Publié le: 25 décembre 2020

Remerciements: L'article est publié comme le part du projet scientifique «Financement de la culture soviétique (1917–1941)», financé par une subvention du Le Fonds russe pour la recherche fondamentale (RFFI) № 18-52-15031 НЦНИ_а. L'étude a été soutenue par le Projet de recherche conjoint FICUSOV 1917–1941 (Financement de la Culture Soviétique) CNRS — UMR Eur'ORBEM.
Résumé: L'étude des droits d'auteur versés par «Academia» permet de comprendre de manière nouvelle certains enjeux essentiels de son activité. En concurrence avec l'idéologie de la Construction, l'intérêt matériel des hommes du livre apparaît comme un déterminant discret de la production éditoriale d'«Academia». On peut aller jusqu'à faire l'hypothèse que, dans certains cas, la recherche du profit individuel est l'élément décisif dans les choix de production de l'éditeur. Les principes de sa politique éditoriale révolutionnaire fonctionnent comme un leurre, utilisé pour masquer des pratiques peu «socialistes».
Mots clés: Éditions «Academia», droits d'auteur, la politique éditrice.
Information sur l'auteur: Serge Rolet, Docteur ès lettres, Professeur, Chef du Département de littérature russe, Faculté des langues étrangères, Université de Lille, 42 rue Paul Duez, 59000 Lille, France.
E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr
Pour la citation: Rolet S. Les éditions «Academia». Entre la culture et l'argent (1929–1938). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 420–443. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-420-443



"ACADEMIA" PUBLISHING HOUSE. BETWEEN CULTURE AND MONEY (1929–1938)

Lille University, Lille, France

Received: December 10, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no 18-52-15031 НЦНИ and the FICUSOV Joint Research Project 1917–1941 (Financing of Soviet Culture) CNRS — UMR Eur'ORBEM.

Abstract: The analysis of the copyright payments made by "Academia" sheds new light on certain key aspects of the publishing activity. In direct contradiction with the ideology of the socialist construction, the pecuniary motivation of these men of letters appears to have had a subtle but nevertheless important impact on the production of"Academia." One could even go so far as to suggest that in certain cases, the desire for the personal gain was the key factor in publishing decisions made by the press. The principle of a revolutionary editorial policy is ultimately nothing but an illusion, serving to conceal practices which have very little to do with "socialism."

Keywords: "Academia" publishing house, copyright payments, publishing policy.

Information about the author: Serge Rolet, DSc in Philology, Professor, Head of the Department of Russian Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Lille, 42 Paul Duez st., 59000 Lille, France.
E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

For citation: Rolet S. "Academia" Publishing House. Between Culture and Money (1929–1938). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 420–443. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-420-443

УДК 82(091)
ББК 83 + 76.17(2)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ACADEMIA». МЕЖДУ КУЛЬТУРОЙ И ДЕНЬГАМИ (1929–1938 ГГ.)

Университет Лилля, Лилль, Франция

Дата поступления статьи: 10 декабря 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-420-443

Статья публикуется в рамках научного проекта «Финансирование советской культуры (1917–1941)», выполняемого по гранту РФФИ № 18-52-15031 НЦНИ_а. Работа выполнена при поддержке совместного исследовательского проекта FICUSOV 1917–1941 («Финансирование советской культуры») CNRS — UMR Eur'ORBEM.

Аннотация: Исследование гонораров, выплачиваемых авторам издательством «Academia», позволяет пересмотреть некоторые ключевые моменты деятельности издательства. Находясь в состоянии соперничества с идеологией социалистического строительства, материальный интерес сотрудников «Academia» становился неявным детерминантом продукции издательства. Можно сформулировать гипотезу о том, что в некоторых случаях надежда авторов на финансовую выгоду являлась решающим элементом в составлении производственных планов «Academia». Между тем заявленная революционная направленность деятельности издательства маскировала личные практики, трудно совместимые с «социализмом».

Ключевые слова: издательство «Academia», гонорар, издательская политика.

Информация об авторе: Серж Роле — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы, факультет иностранных языков, Университет Лилля, ул. Поля Дюэ, д. 42, 59000 г. Лилль, Франция.
E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

Для цитирования: *Роле С.* Издательство «Academia». Между культурой и деньгами (1929–1938 гг.) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 420–443. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-420-443

Dans une proportion nécessairement limitée mais néanmoins très significative, les livres publiés au cours des années 1930 par les éditions «Academia», sous la direction de grandes figures alternatives de la politique et de la culture, telles que Lev Kamenev et Maxime Gor'kii, échappent aux standards idéologiques et culturels soviétiques, et, naturellement, c'est ce qui attire l'attention. Dans un tel contexte, l'idée de s'intéresser à un aspect aussi platement matériel que la distribution des revenus aux collaborateurs de cette maison d'édition peut surprendre. Notre approche habituelle de la culture de l'époque de Staline nous dissuade de nous pencher sur ce genre de question, dont le pouvoir explicatif paraît a priori faible. Pourtant, on peut penser que l'étude des droits d'auteur versés par «Academia» permet de comprendre de manière nouvelle certains enjeux essentiels de son activité. En concurrence avec l'idéologie de la Construction, l'intérêt matériel des hommes du livre apparaît comme un déterminant discret de la politique éditoriale d' «Academia». On peut aller jusqu'à faire l'hypothèse que, dans certains cas, la recherche du profit individuel est l'élément décisif dans les choix de production de l'éditeur. Les principes de sa politique éditoriale révolutionnaire fonctionnent comme un leurre, utilisé pour masquer des pratiques peu «socialistes».

Des livres rares, chers, rentables

La rentabilité d' «Academia» était l'un de ses points forts. Ses livres d'art et ses luxueux ouvrages de littérature illustrés étaient présents sur le marché européen, ce dont la maison tirait un grand prestige [5, p. 54]. En réalité, en 1932, «Academia» ne parvenait pas à vendre à l'étranger plus de 10 % de sa production, pour un chiffre d'affaires de 100 000 roubles, que le directeur de l'ensemble des entreprises d'édition (OGIZ) Artemii Khalatov jugeait négligeable. L'augmenta-

tion de la part de la production destinée à l'export était régulièrement invoquée comme un objectif majeur de la maison. L'ambition, dès 1932, était que cette proportion atteigne 20–25 %, et même 25–30 % de la production[1]. Lors d'une réunion qui s'est tenue chez Gor'kii le 10 septembre 1931, au cours de laquelle a été fixé le contenu du travail d' «Academia», une directive spéciale avait posé que la totalité de sa production devrait être tournée vers l'exportation[2]. La capacité d' «Academia» à rapporter des devises jouait comme une fragile garantie de sa survie: à une période de pénurie aiguë de papier et de devises, où les autorités vendaient les trésors artistiques des musées, l'orientation affichée de la maison sur les produits exportables était une bonne raison de la laisser poursuivre ses activités, fussent-elles marginalement non conformistes.

La vocation exportatrice d' «Academia» n'était pas son seul atout sur le plan économique. Les livres produits par l'éditeur pour le marché intérieur étaient très chers, mais ils se vendaient très facilement. C'étaient des livres pour les bibliophiles, luxueusement reliés et ornés, et fabriqués à des tirages restreints. On trouvait dans le catalogue de la maison, à la fin des années 1920, des ouvrages proposés au prix d'environ quatre roubles. Au cours des années 1930, ce prix est passé à près de dix roubles le volume, auquel s'ajoutait généralement celui de la couverture illustrée, vendue séparément pour deux ou trois roubles, quelquefois davantage. Certains livres étaient encore beaucoup plus onéreux. Les *Римские элегии* (*Élégies romaines*) de Gœthe (un seul volume bilingue, 1933) étaient vendues 25 roubles. Précisons, à titre de comparaison, qu'en 1935 un magasinier («кладовщик») gagnait 125 roubles, une femme de ménage («уборщица»), 88,5 roubles, et un gardien («сторож») de dépôt de papier, 75 roubles par mois (RGALI: 613-1-3, feuille 71; RGALI: 625-2-11). La même année, le salaire moyen des employés du secteur de la presse et de l'édition était de 237 roubles par mois [10, p. 296]. Dans le secteur de la presse et de l'édition, «Academia» n'était pas le seul éditeur qui proposait des ouvrages à des prix très élevés. Le luxueux album *Камерный театр и его художники* (*Le Théâtre Kamernyi et ses artistes*), publié en 1934 à Moscou par la Société théâtrale pan-russe coûtait 50 roubles. Mais l'orientation sur les beaux-livres produits à faibles tirages était l'un des principes de la

1 Протокол совещания при ОГИЗ по вопросу о плане развития работы изд-ва Academia и о распространении его продукции. 10 (?) апреля 1932. AG: KG-izd-2-5/1.

2 Протокол совещания у зав. ОГИЗ'ом т. Халатова по вопросам изд-ва Academia. 3 апреля 1932. RGALI: 1303-1-597.

politique éditoriale d'«Academia»: tous ses livres étaient chers. Les prix pratiqués étaient justifiés par la qualité, présentée comme exceptionnelle, de l'objet-livre produit par la maison, et par le caractère restreint du public cible, constitué par l'élite la mieux préparée à lire les ouvrages peu communs de son catalogue. Cela dit, même pour ce public étroit, les livres d' «Academia» étaient une rareté. Ils se vendaient sur le marché secondaire souvent plus cher que le prix fixé par l'éditeur, ce qui incitait ce dernier à maintenir sa politique de hauts tarifs. Les tirages limités, voisins de 7000 exemplaires en moyenne, permettaient d'établir des plans de production ambitieux malgré la pénurie de papier.

Plans de production et contrôle des coûts

La plupart des pièces comptables ont été détruites, conformément aux usages en vigueur dans les années 1930. Les documents conservés montrent que, pour leurs destinataires de l'époque, les coûts réels de la production imprimée n'étaient pas l'élément le plus pertinent pour prévoir et évaluer l'activité des éditeurs. Les tableaux statistiques étaient en général établis en volume, les chiffres étaient rapportés au plan. Dans le secteur de l'édition comme dans l'ensemble de l'économie, l'objectif prioritaire était de réaliser ou de dépasser les prévisions quantitatives du plan. La réalisation du plan quinquennal en quatre ans figure parmi les objectifs des Éditions d'État de Littérature d'Art (GIKhL)[3]. On y trouve des indications sur la valeur attendue de la production imprimée, mais l'information sur son prix de revient est assez rare.

Il existe tout de même des documents qui donnent de manière très agrégée les coûts de la production imprimée de l'OGIZ et de chacune de ses grandes composantes (UCHPEDGIZ, VOEGIZ, GIKhL, etc.) rapportés aux dépenses prévues par le plan pour une période donnée[4]. Ces informations ne nous apprennent rien sur le montant ni sur la part des droits d'auteur dans les coûts de production à l'échelle de l'OGIZ. Telle qu'elle est relatée dans les procès-verbaux des réunions des instances dirigeantes du GIKhL et d'«Academia», la sélection des projets éditoriaux ne prend pas explicitement en considération le coût de leur réalisation, mais uniquement leur opportunité idéologique et culturelle. La question du coût

3 Протокол № 1 производственного совещания редакторов ГИХЛ'а. 27 янв. 1933 г. RGALI: 613-1-10, f. 36.

4 Отчетная калькуляция издательства ОГИЗ'а за 9 мес. 1933. 15 ноября 1933 г. AG: KG-izd-10-62-1.

des projets est évoquée dans d'autres types de documents, tels que la correspondance des dirigeants d'«Academia» et les rapports internes préparatoires aux projets. La description donnée par Artemii Khalatov, alors à la tête de l'OGIZ, du projet de la série «История молодого человека» («Histoire du jeune homme») imaginée par Gor'kii en 1931, comporte une esquisse de budget et un calendrier prévisionnels[5]. Au crayon est indiqué, en bas du tableau donné par A. Khalatov, le total des sommes figurant en face de chaque type de contribution (traductions nouvelles, traductions revues, «articles», vérification du texte), en fonction des tarifs fixés et du volume de texte attendu. Le montant global des droits d'auteur est estimé à 12 000 roubles. La somme, rapportée au volume de la série (210 feuilles d'imprimeur), parait modique, même compte tenu de la valeur de la monnaie, plus forte en 1931 que dans les années qui suivent.

Malgré l'absence d'indice des prix et de données statistiques fiables, qui rend problématiques nos représentations de l'inflation dans l'URSS des années 1930, les recherches actuelles donnent des repères utiles sur son évolution au cours de la décennie [7]. On constate un pic aigu de la pression inflationniste en 1933, précédé et suivi par des fluctuations cycliques de moins grande amplitude de cette pression, jusqu'à ce que le basculement dans l'économie de guerre ne bouleverse la relative régularité de cette évolution. Le pic de l'inflation en 1933 conduit à relativiser les écarts de niveau des salaires relevés au cours de la décennie et, pour ce qui nous occupe ici, la variation des tarifs appliqués aux droits d'auteur.

Comparés aux ordres de grandeur qui ressortent des contrats éditoriaux du début des années 1930, les tarifs envisagés et les coûts prévus pour la série «История молодого человека» sont assez bas. L'écart entre ces prévisions et le niveau général effectif des droits d'auteur conduit à faire l'hypothèse de la sous-évaluation délibérée des dépenses au stade initial des projets d'édition.

Un autre document de la même période tend à confirmer l'existence de telles pratiques au sein d'«Academia». Dans une note interne («докладная записка»), Anatolii Vinogradov cherche à prouver que le projet d'édition des œuvres de Victor Hugo qu'il présente conjointement avec Lunacharskii est meilleur que celui, concurrent, porté par Leonid Grossman, dans la mesure où son budget prévisionnel est de 18 000 roubles, et non de 37 000, comme celui de L. Grossman.

5 «Правление изд. Academia. Тов. Ежову». 18 июня 1931 г. RGALI: 1303-1-597.

L'argumentaire joint par A. Vinogradov repose sur la nécessité de faire baisser les dépenses de droits d'auteur. Il ne faut pas, précise-t-il, que, comme c'est le cas dans le projet de L. Grossman, quatre roubles par volume servent à rémunérer les auteurs, or quatre roubles, c'est en gros le prix (3,95 roubles) auquel les volumes de Hugo ont été vendus en 1931. Abstraction faite de son accent polémique, l'expression employée par A. Vinogradov laisse entendre que les droits d'auteur constituaient le poste de dépense de loin le plus important dans la production éditoriale. L'effort d'économie porte sur les tarifs appliqués aux manuscrits, notamment grâce au choix de traductions révisées, plutôt que de coûteuses traductions nouvelles, et sur la baisse des frais de vérification des textes[6]. L'édition envisagée n'a pas vu le jour. Le projet initial a été revu, allégé. «Academia» n'a publié de Victor Hugo qu'*Отверженные* (*Les Misérables*), ce qui a fait baisser le volume global et donc le coût du projet, mais c'est bien l'option de Vinogradov qui s'est imposée [4]. L'éditeur a porté son choix sur une traduction ancienne révisée. Visiblement, il existait une pression à la baisse sur les droits d'auteur. Non seulement le type de traduction retenu est le moins coûteux, mais ce choix allège le travail de relecture: une traduction déjà publiée récemment est plus facile à vérifier. Il arrive encore que la direction d'«Academia» diminue le tarif à appliquer aux différentes tâches en jeu. Les tarifs des traductions indiqués en 1932 dans le plan d'édition des œuvres de Béranger ont été revus à la baisse de 25%, celui des «péritextes» au sens de Genette (préfaces, articles, commentaires, notes bibliographies figurant dans le même ouvrage que le texte édité [12, pp. 10–11]), de 17%[7].

L'histoire de l'édition d'*Отверженные* illustre un aspect essentiel du fonctionnement d' «Academia». La crise du papier est l'arbre qui cache la forêt. L'activité de l'éditeur était marquée par l'insuffisance chronique des ressources. Quoi qu'il en soit de ce que le responsable du parti au GIKhL appelle «победоносный ход нашего строительства («le cours triomphal de notre construction»)[8], le climat qui régnait sur «Academia», comme ailleurs dans le monde de l'édition et dans l'ensemble de l'économie, était fait de pénuries, de stress et d'agressivité.

Les locaux d' «Academia» étaient exigus et inconfortables. En 1935, les sept «vérificateurs» («редакторы») et le personnel administratif qui leur était

6 Объяснительная записка к плану А.В. Луначарского и А.К. Виноградова на план издания Собрания сочинений В. Гюго. 6 июня 1929. AG: KG-izd-7-10/1.

7 Письмо Г. Сандомирского Л.Б. Каменеву. 25 авг. 1932 г. RGALI: 629-1-5, f. 114.

8 Протокол № 1 производственного совещания редакторов ГИХЛ'а. 27 янв. 1933 г. RGALI: 613-1-10, f. 35.

adjoint, soit seize personnes en tout, s'entassaient dans une seule pièce, alors que les hauts responsables n'avaient pas même de bureau[9]. Gor'kii a été obligé de s'adresser personnellement à Bulganin pour tenter d'arracher quelques mètres carrés supplémentaires[10].

Les rémunérations de certaines tâches éditoriales étaient jugées trop basses pour attirer le personnel compétent susceptible d'élever la qualité des ouvrages produits, dont la maison avait fait l'un de ses avantages comparatifs. Dans une note de 1932, il est envisagé d'augmenter de 50 % le tarif de la «consultation littéraire» («литконсультация»), c'est-à-dire des comptes rendus écrits destinés à améliorer la qualité d'un manuscrit, donnés par des collaborateurs non permanents du GIKhL[11]. L'ampleur de cette réévaluation ne s'explique pas seulement par la prise en considération de la hausse des prix, elle témoigne aussi du faible niveau initial de la rémunération de ce type de tâche éditoriale.

Cette volonté de mieux payer les salariés est restée limitée. Les consultations littéraires, même réévaluées, n'étaient pas un poste important dans le budget d'un éditeur comme «Academia». Les traitements des hauts responsables de la maison étaient plus élevés que ceux des simples «rédacteurs» et «consultants littéraires» permanents, qui, en 1934, dans toutes les rédactions chapeautées par le GIKhL, gagnaient autour de 250–300 roubles par mois, mais ils semblent mesurés, comparés aux salaires des acteurs de théâtre, par exemple[12]. En 1935, le comptable en chef et le directeur adjoint d' «Academia» gagnaient 500 roubles et Ianson, le directeur de la maison, 600 roubles par mois (RGALI: 629-2-11). Le directeur du Théâtre d'art académique de Moscou Mikhail Arkad'ev indique qu'un acteur de catégorie moyenne touchait en 1937 environ 600 roubles par mois, ce qui n'est, estime-t-il, «pas brillant». Les plus connus, comme Olga Knipper ou Ivan Moskvin gagnaient 2000 roubles, somme insuffisante selon M. Arkad'ev. Leur salaire aurait dû atteindre 4000 roubles [2, pp. 364–365]. Certes, les chiffres de 1935 et ceux de 1937 ne sont pas directement comparables: l'augmentation nominale des salaires au cours de ces deux années (près de 10% de 1935 à 1936 dans les secteurs de l'édition et du spectacle [10, pp. 294–296]) ne se traduit pas totalement par une augmentation du pouvoir d'achat, en raison de l'inflation. On

9 Телеграмма Культпроп ЦК ВКП(б) тов. А.И. Стецкому. 14 янв. 1935 г. Подпись: Янсон (зав. изд-вом). RGALI: 629-2-10, f. 60.

10 *Ibid.*, f. 61.

11 29 февр. 1932 г. RGALI: 613-1-10, f. 63.

12 Распоряжение № 27 по ГИХЛ. 9 марта 1934 г. RGALI: 613-1-3, f. 71.

peut néanmoins conclure que le niveau moyen des salaires des cadres permanents d' «Academia» était modéré.

Un grand nombre de documents montre qu'«Academia» cherchait à contrôler ses dépenses. La maison défendait très âprement ses intérêts face à ses co-contractants (imprimeurs, auteurs, rédacteurs, etc.) et à ses salariés. La correspondance de la direction est riche de toutes sortes de réclamations et d'avertissements, accompagnés de la menace de porter les différends devant le juge. Des sommes importantes étaient souvent en jeu, quand les litiges opposaient «Academia» à des entreprises. En 1934, l'éditeur a réclamé un dédommagement de quelque 88 000 roubles à l'imprimerie «Prolétaire rouge» pour défaut de qualité du produit livré (RGALI: 629-2-3, f. 24). Mais il exigeait aussi des remboursements d'avances d'un montant négligeable, pour cause de dépassement des délais contractuels de remise des manuscrits (RGALI: 629-2-3, f. 14). «Academia» se défendait avec un esprit procédurier et cherchait à réduire les pénalités qui lui étaient infligées (RGALI: 629-2-3, f. 7). En 1935, pour recruter un jurisconsulte assez compétent pour faire jouer la réglementation à son avantage, elle était prête à offrir un salaire de 400 roubles, deux fois plus élevé que ce qu'autorisent les normes (RGALI: 629-1-8, f. 3). La demande d'octroi d'un maigre pécule en devises (100 dollars) destiné à financer une recherche de documents inédits dans les archives à Paris, en vue de l'édition des œuvres complètes de Béranger, était accompagnée de laborieuses justifications. Le simple achat par l'éditeur d'un livre utile à ce même travail était soumis à un examen sourcilleux[13].

La rigueur financière d'«Academia» n'a rien de spécifique. En application d'une résolution du Conseil des Commissaires du Peuple (SNK) du 30 mars 1932, c'est l'ensemble du GIKhL qui, par exemple, a été obligé de réduire ses dépenses de télégraphe de 30 %[14]. Un contrat conclu entre «Academia», le GIKhL et le comité local du Parti pour l'année 1931 stipule que les objectifs doivent être réalisée «путём проведения жестокого режима экономии» («grâce à un cruel régime d'économie»). «Жестокого» est corrigé à la main en «жёсткого» («drastique») (RGALI: 613-1-17, f. 1). À cette période d'installation du «commandement administratif», le monde de l'édition, comme l'économie tout entière, était touché par une vague de réglementation. Le GIKhL, par exemple, a défini quatre grandes catégories de textes, qui regroupaient près de vingt sous-catégories soumises à

13 Письмо Г. Сандомирского Л.Б. Каменеву. 16 авг. 1932 г. RGALI: 629-1-5, f. 111.

14 Распоряжение № 72 по ГИХЛ. 23 янв. 1934 г. RGALI: 613-1-3, f. 2.

des objectifs quantitatifs particuliers[15]. Le climat managérial était tendu. Alors qu'Abram Efros avait été arrêté le 28 août 1937 et se trouvait détenu dans une prison du NKVD, les éditions de l'Académie des sciences l'ont traîné en justice pour obtenir le remboursement d'une avance de 5000 roubles, au motif qu'il n'avait pas remis un manuscrit dans les délais fixés (OR RGB: 589-10-28). Le tribunal a débouté l'éditeur en deuxième instance: il n'avait pas fourni à temps à Efros les matériaux nécessaires à la rédaction de sa contribution.

La manne des droits d'auteur

La légende d' «Academia», telle que l'entretiennent la plupart des études parues avant comme après la fin de l'Union soviétique, laisse penser que la brillante activité de la maison reposait sur l'implication désintéressée de ses dirigeants et de ses collaborateurs [6, pp. 16–18; 8]. Ici comme ailleurs, on admet d'emblée que la défense d'une culture de haute qualité ne peut guère coexister avec la recherche du profit personnel immédiat. La question des droits d'auteur n'est évoquée que dans le cas de figures rejetées par la politique culturelle officielle, réduites à l'indigence par l'impossibilité de publier, et auxquelles «Academia» confiait ponctuellement une tâche éditoriale alimentaire. Anatolii Lunacharskii et Abram Efros, directeurs de la série «Искусствоведение» («Connaissance des arts»), ont par exemple chargé Anna Akhmatova de la traduction des lettres de Rubens [9]. L'état de la recherche montre que, si l'accent est souvent mis sur le dynamisme et la rentabilité d'«Academia», les chercheurs ne se sont pas beaucoup intéressés aux bénéfices que les collaborateurs de la maison pouvaient en tirer. Pourtant, il semble que les deux soient liés. Le projet, formulé en 1933, d'augmenter les droits d'auteur afférant à l'édition des littératures des nationalités s'entend, est-il indiqué, à la condition de ne pas augmenter le prix des livres[16]. Cette précision semble signifier que, d'ordinaire, la rémunération des auteurs était dans une certaine mesure corrélée au prix des livres, au chiffre d'affaires et aux bénéfices attendus.

De nombreux documents montrent que les instances dirigeantes essayaient d'apporter de la cohérence dans la fixation des tarifs des droits d'auteur, mais malgré ces efforts, les tarifs en vigueur à «Academia» n'étaient pas totalement

15 Протокол № 2 заседания ред. коллегии ГИХЛ'а. 11 апр. 1934 г. RGALI: 613-1-11, f. 56.

16 Протокол № 5 заседания производственной Комиссии Групкома писателей при ГИХЛ. 31 июля 1933 г. RGALI: 613-1-10, f. 40.

harmonisés. Autour de 1935, la traduction poétique était payée en général entre 1 et 3 roubles le vers, en l'absence de critères clairs permettant d'établir le tarif applicable. Les tarifs retenus pour les contributions à l'édition en deux tomes des nouvelles et récits de Balzac lancée en 1936 varient d'un volume à l'autre (RGALI: 629-1-5, f. 95-96). Il se dessine néanmoins une tendance générale: «Academia» paraît avoir été généreuse, même si ses tarifs n'étaient pas supérieurs à ceux des éditeurs concurrents.

Les droits d'auteur étaient réglementés. Une grille de rémunérations minimales a par exemple été mise en place par une résolution du SNK de 1932 pour chacune des nombreuses catégories de manuscrits, selon les types de publication. Le niveau des droits d'auteur versés par «Academia» est supérieur à ces normes. Un contrat du 28 décembre 1932 portant sur l'édition de *Бедный студент* (*Le Bachelier*), deuxième tome des œuvres de Vallès, indique que la traduction de Polina Neiman, d'un volume de 25 feuilles d'imprimeur, sera rémunérée 125 roubles la feuille[17]. La traductrice a donc dû toucher plus de 3000 roubles. Un an plus tard, en novembre 1933, le tarif appliqué à la traduction par P. Neiman de *Детство* (*L'Enfant*), premier tome de Vallès, publié bizarrement après le premier, passe à 175 roubles la feuille, pour un volume de 30 feuilles d'imprimeur, ce qui porte le montant des droits d'auteur à plus de 5000 roubles. Les documents consultés au cours de la présente recherche n'ont pas permis de confronter de manière précise le niveau général des tarifs au stade préparatoire des projets avec celui qui apparaît dans les contrats d'édition. On voit toutefois que les traductions nouvelles d'œuvres littéraires ont systématiquement été payées à un tarif plus avantageux que celui qu'annonce A. Vinogradov dans le projet d'*Отверженные*. Même si on garde à l'esprit l'érosion de la valeur de la monnaie, un tarif de 125 roubles de 1932 ou de 175 roubles de 1933 paraît plus avantageux que celui de 50 roubles de 1929. On peut supposer que la sous-évaluation initiale des coûts que représentaient les droits d'auteur n'était pas une pratique exceptionnelle.

La traduction était partout rétribuée à un tarif moins élevé que d'autres types de travaux, comme la rédaction de préfaces et autres articles, et surtout, que les notes et les commentaires. Boris Gimel'farb, s'est engagé à fournir un article introductif et des commentaires du *Bachelier*, payés respectivement 300 et 400 roubles la feuille d'imprimeur. Ces tarifs, courants dans la maison, sont nette-

17 Издательский договор. 28 дек. 1932 г. RGALI: 629-1-34.

ment supérieurs au tarif-plancher défini à la même période par le SNK pour la catégorie de la critique littéraire, à laquelle ces contributions se rattachent. En septembre 1936, les commentaires d'un autre tome de Vallès, dont le projet n'a pas été réalisé, devaient être rémunérés 800 roubles la feuille[18]. En 1936 et 1937, dernières années au cours desquelles «Academia» fonctionne encore pleinement, un grand nombre de contrats font état de tarifs du même niveau. Il est difficile d'apprécier si cette augmentation des tarifs est imputable à la seule inflation, ou si nous assistons à une revalorisation réelle des droits d'auteur.

À la fin de 1936, la traduction des *Drames* de Wagner, qui comptent en tout 12000 vers, devait être payée 2,5 roubles le vers. Ce travail, qui n'a pas abouti en raison de l'arrêt des activités d' «Academia», aurait rapporté à Vladimir Bugaevskii la somme impressionnante de 30 000 roubles (RGALI: 629-1-5, f. 225). À la même période, «Academia» confiait à Evgenii Sadovskii la traduction de 8 feuilles de prose et de 7200 vers de Hölderlin, aux tarifs respectifs de 300 roubles la feuille et 3 roubles le vers, ce qui, si le livre avait été produit, aurait rapporté au traducteur 24 000 roubles (RGALI: 629-1-5, f. 231). Ce qui est intéressant ici n'est pas que les contrats aient été exécutés ou non, mais les ordres de grandeur en jeu. Nous avons toute raison de penser que des sommes équivalentes ont été réellement versées aux auteurs dont les travaux ont été édités avant le gel d' «Academia» en 1938, comme les œuvres de Schiller et de Heine, ou, après 1938, chez d'autres éditeurs, comme les derniers volumes des œuvres de Diderot. Les contrats d'édition de ces textes, à supposer qu'ils aient été conservés, n'ont pas pu être consultés dans le cadre de la présente recherche.

Les auteurs des imposantes traductions de poésie allemande ou grecque parues en 1936–1937 étaient des collaborateurs ponctuels. Leur tâche devait les accaparer longuement, au point d'empêcher qu'ils puissent exécuter d'autres travaux comparables au cours de la même période. Les droits d'auteur qu'ils recevaient étaient vraisemblablement les seuls revenus dont ils bénéficiaient sur une longue durée. Les auteurs les plus réguliers d' «Academia», Aleksei Dzhivelegov, Abram Efros, Stefan Mokul'skii, Aleksandr Smirnov, signaient rarement des contrats de traduction aussi importants. Un certain nombre d'entre eux signaient en revanche beaucoup de contrats, avec «Academia» et avec d'autres éditeurs. Ces piliers de la maison, souvent membres de son conseil de rédaction, se char-

18 Договор № 213. 11 сент. 1936 г. RGALI: 629-1-35.

geaient en général des travaux moins ingrats, probablement plus rapides à réaliser comme, d'une part, toutes sortes de péritextes, payés à un tarif avantageux, et, d'autre part, la vérification des divers manuscrits entrant dans la composition d'un même ouvrage, ainsi que la préparation et éventuellement la refonte de textes déjà publiés, notamment des œuvres classiques. La vérification était rémunérée à des tarifs variables, en fonction de la nature des textes, de la difficulté de la tâche et du nombre des corrections et modifications à apporter. La vérification des commentaires, qui nécessite en principe un travail de documentation ou un savoir spécialisé, était payée 50 roubles la feuille en 1936, alors que la vérification des textes littéraires traduits l'était à un tarif cinq fois moindre. À la fin de la période étudiée, en 1936–1937, on trouve des contrats dans lesquels la vérification des textes est très généreusement rémunérée. Dans le cadre de la publication des œuvres complètes de Shakespeare, A. Smirnov s'est vu proposer la vérification de 12 000 vers au tarif de 1 rouble le vers. Il a également vérifié, à la même période, une partie des traductions entrant dans une édition en quatre volumes des œuvres de Molière. Ce travail, qui porte sur 4330 vers et 10 feuilles de prose, est payé au tarif de 1 rouble le vers et 100 roubles la feuille de prose. Ces deux contrats, qui sont loin de représenter la totalité des activités d'A. Smirnov, lui rapportent à eux seuls plus de 17 000 roubles. Ivan Luppol a été chargé de vérifier les traductions de plusieurs des dix volumes de Diderot parus à partir de 1935. La «vérification spéciale», payée 100 roubles la feuille d'imprimeur, du seul tome 6, qui compte 28 feuilles, par exemple, lui est payée 2.800 roubles. Il a même reçu jusqu'à 125 roubles la feuille pour la «vérification spéciale» de l'appareil critique de cette édition.

Les directeurs de séries, en leur qualité de «общий редактор» («vérificateur général»), étaient également rémunérés à ce titre. Selon la période considérée et, probablement, selon les enjeux multiples liés à la publication des ouvrages, ce travail était payé de 10 à 100 roubles la feuille d'imprimeur. Le volume très important des textes supervisés au titre de la «vérification générale» rapportait des sommes très élevées à un petit nombre de collaborateurs occupant des postes de responsabilité au sein d'«Academia». Les gains issus de ce travail s'ajoutaient à ceux qui venaient de leurs propres manuscrits. La plupart d'entre eux écrivaient à un rythme soutenu préfaces, articles introductifs et commentaires. Ils publiaient également, aux éditions «Academia» et ailleurs, des ouvrages entiers sur des

questions dont ils étaient des spécialistes reconnus. A. Efros, par exemple, a été chargé de choisir et de commenter 200 dessins de Pushkin qui devaient figurer dans le tome 19 des œuvres complètes du poète, lancées par les éditions de l'Académie des sciences. Ce contrat lui a rapporté 24 000 roubles.

«Academia»: une «niche» à hauts revenus

Les tarifs des droits d'auteur n'étaient pas plus élevés aux éditions «Academia» que chez leurs concurrents directs, comme les éditions de l'Académie des sciences, les Éditions d'État ou encore Fédération. L'examen des contrats signés par Abram Efros avec «Academia» et avec d'autres éditeurs le montre sur l'ensemble des années 1930 (OR RGB: 589-10-26, f. 8–9). Les auteurs savaient faire jouer à leur profit les éventuelles différences dans la rémunération de tel ou tel type de manuscrit. Ainsi, B. Gimel'farb demande le relèvement du tarif de 35 roubles la feuille proposé par «Academia» pour la vérification d'une traduction de Vallès, au prétexte que le travail est lourd, mais surtout que, selon lui, le Goslitizdat lui en proposait 75 roubles la feuille un an plus tôt[19]. Ce qui rend «Academia» matériellement plus intéressante pour les auteurs, ce sont les caractéristiques générales de ses livres, telles qu'elles découlent de sa politique éditoriale affichée. Le nombre et le volume des péritextes publiés par «Academia» était plus élevé que partout ailleurs, en raison de l'orientation de l'éditeur sur une très haute qualité scientifique, qui exigeait la présence d'un appareil critique très développé.

De plus en plus au fil du temps, «Academia» a tendu à l'exhaustivité. Elle a publié beaucoup d'œuvres complètes, ou de très larges choix de textes d'un auteur. Il n'est pas rare que les livres produits soient très volumineux. Quand il s'agit d'un choix de textes courts, tels que des lettres, des articles ou des nouvelles, leur nombre est tel que le livre atteint fréquemment un volume de 600 ou 700 pages, voire davantage. Les deux volumes d'œuvres choisies de Lucien sont longs de 740 et 792 pages. Les œuvres publiées d'un même auteur, souvent disparates, donnaient lieu à de longues préfaces, à des commentaires détaillés, à des notices bio-bibliographiques touffues. Les éditions en plusieurs volumes pouvaient comporter des péritextes non seulement dans le premier volume, mais aussi dans les autres. L'approche marxiste de la littérature faisait la part belle à des exposés gé-

19 Гиммельфарб Б. В издательство «Academia». 19 нояб. 1936 г. RGALI: 629-1-35.

néraux sur la société où vivait l'auteur et sur les luttes de classes dont ses œuvres étaient censées être le reflet.

L'édition des œuvres complètes en deux volumes de Béranger est représentative de la manière de fonctionner d' «Academia». À côté des œuvres poétiques de l'auteur figurent quelque 150 lettres, elles-mêmes accompagnées de notes très détaillées, nécessaires à la compréhension du contexte particulier dans lequel elles avaient été écrites. En dehors des textes de Béranger lui-même, cette édition ne compte pas moins de six études, rédigées par des auteurs différents, d'un volume global très élevé de neuf feuilles d'imprimeur, soit 360 000 signes (RGALI: 629-1-5, f. 116). Le volume des notes est fixé à quatre feuilles d'imprimeur, ce qui, là aussi, est considérable (RGALI: 629-1-5, f. 159). C'est d'ailleurs probablement le nombre de lettres et l'ampleur des péritextes publiés qui a poussé la direction d' «Academia» à réduire les tarifs des droits d'auteur applicables au projet Béranger. On comprend que les auteurs prenant part à cette édition, Luppol, Efros et d'autres collaborateurs moins puissants, ont cherché à augmenter le volume de leur propre contribution à l'ouvrage, et que l'éditeur s'est au contraire efforcé de contenir leur prolixité. Luppol, par exemple, a fait pression sur la direction d' «Academia», pour que la biographie de Béranger ne soit pas présentée avec des coupures (RGALI: 629-1-5, f. 120). Les échanges de courrier montrent que le volume global de l'édition était un enjeu. La direction a cru devoir préciser à plusieurs reprises que le tome 2 du projet Béranger devait être limité à 67 ½ feuilles d'imprimeur, et non 70, comme le laissaient conclure les propositions des auteurs (RGALI: 629-1-5, f. 116). L'ouvrage fabriqué ne dépasse pas le volume de 56 ½ feuilles, signe que, ici, la direction a réussi à imposer une rigueur aux auteurs. La direction d' «Academia», dont l'autorité était incertaine, n'avait pas toujours les moyens de maîtriser le volume de la production. En 1932, une note rappelle qui avait le droit de signer des contrats au nom d'un éditeur et quelle était la procédure, ce qui laisse penser qu'il existait une tendance à les multiplier de manière anarchique[20].

Quelles que soient les directives productivistes, l'une des préoccupations principales de la direction d'«Academia» était de limiter le volume des péritextes des ouvrages publiés. Le point névralgique semble avoir été les commentaires, qui entraînaient les droits d'auteur les plus élevés (on trouve un contrat non réalisé de

20 Распоряжение № 70. ГИХЛ. 2 сент. 1932 г. RGALI: 613-1-3.

1937 accordant jusqu'à 1000 roubles la feuille [RGALI: 629-1-5, f. 238]), et qui se prêtaient plus que d'autres péritextes à des directives générales. La direction d'«Academia» faisait par exemple la chasse aux contenus encyclopédiques, dont les auteurs avaient tendance à remplir notes et commentaires (AG: KG-izd-2-42/1). On voit B. Gimel'farb s'escrimer pour imposer telle ou telle note biographique consacrée à un personnage évoqué dans la trilogie de Vallès, et pour en justifier le volume. Cette défense n'a pas empêché que la moitié environ de ses commentaires soit effacée (RGALI: 629-1-474; 629-1-475). La vérification des textes était elle aussi l'objet de mesures de restriction. La direction avait le droit de déduire les frais de correction des manuscrits des droits d'auteur fixés au contrat, si leur coût dépassait 10% du coût de la composition de l'ouvrage (OR RGB: 589-10-26, f. 9). Cette disposition invitait les auteurs à limiter le nombre d'erreurs, or au delà du seuil fixé leur fréquence faisait passer la vérification dans la catégorie la plus rémunérée, de l'ordre de 50 roubles la feuille autour de 1936, au lieu de 10 à 25 roubles pour une vérification légère (RGALI: 629-1-5, f. 135). Cette norme tendait également à raccourcir les délais de mise au point des textes, et accélérait ainsi le rythme de la production. Il reste que, en moyenne, les péritextes étaient en général plus épais à «Academia» que partout ailleurs. La maison était pour cette raison plus intéressante matériellement pour les auteurs que n'importe quelle autre. Une proportion importante des préfaces et articles des livres d'«Academia» étaient longues de plus de cinquante pages. Celle de L. Kamenev, alors directeur d'«Academia», à *Былое и думы* (*Passé et méditation*, 1932) de Gertsen avoisine les 100 pages, ce qui n'a pas dû inciter les auteurs de péritextes à une bien grande concision. La préface de Georg Lukács aux articles de Schiller sur l'esthétique compte 75 pages, et celle de L. Grossman à *Бесы* (*Les Démons*) de Dostoevskii est d'un volume voisin. La politique éditoriale spécifique d'«Academia», qui orientait la production sur des auteurs difficiles et même, selon le mot de Lunacharskii, «vénéneux», légitimait a priori de telles pratiques[21]. Il était en effet aisé de démontrer que le nouveau public créé par la révolution avait besoin d'être soigneusement préparé à la lecture de Dostoevskii, tout comme à celle de Proust quelques années plus tôt.

Face aux efforts de la direction pour limiter les coûts, les auteurs d'«Academia» étaient assez bien protégés. Ils bénéficiaient de dispositions réglemen-

21 См.: Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства «Academia» по серии «Мастера стиля». RGALI: 1303-1-597.

taires en vigueur dans l'ensemble du monde de l'édition, que certaines spécificités d'«Academia» rendaient particulièrement avantageuses. Les auteurs étaient autorisés à faire paraître dans des périodiques une partie des manuscrits dont un éditeur avait acquis les droits (OR RGB, 589-10-26, f. 15). Les règles applicables aux rééditions prévoyaient que la première soit payée 60% des droits fixés pour l'édition originale. Dans certains cas, cette proportion allait jusqu'à 100%. Or, à la différence des autres éditeurs de littérature, «Academia» a longtemps privilégié les tirages limités. L'édition originale était en général immédiatement épuisée, et une réédition rapidement mise en fabrication. Les œuvres de Molière ont fait l'objet de trois éditions entre 1935 et 1937, *Дон Кихот* (*Don Quichotte*) et *Путешествия Гулливера* (*Les Voyages de Gulliver*) ont connu chacun quatre éditions en quelques années. Les mêmes manuscrits produisaient ainsi une cascade de droits d'auteur certes de moins en moins élevés au fil des rééditions, mais néanmoins appréciables. On lit dans les contrats que, en cas de censure du manuscrit, son auteur n'était pas tenu de rembourser les avances reçues, et que l'éditeur devait lui payer 50% des sommes dues (OR RGB, 589-10-26, f. 10).

Les revenus que réussissaient à cumuler un certain nombre d'auteurs d'«Academia» sont dans certains cas si impressionnants que les objectifs mêmes de la maison en sont éclairés d'une lumière très crue. La mission idéologique et culturelle dont l'éditeur se prévalait donne l'impression de cautionner les appétits de ses collaborateurs, dont la réussite financière apparaît en définitive comme le résultat le plus probant de son intense activité. En effet, la contribution d'«Academia» à l'amélioration des revenus de ses auteurs est patente, alors que la réalisation de ses objectifs culturels, dans un grand nombre de cas, suscite le scepticisme. Comme le dit Iakov El'sberg, les livres d'«Academia», par-delà le discours *politically correct* de l'éditeur, étaient d'abord faits pour figurer en bonne place sur les étagères des Soviétiques aisés [8, p. 201]. L'ambition affichée était de donner au public intellectuellement le plus exigeant des traductions d'un type totalement nouveau, réalisées selon des méthodes elles aussi novatrices. Dans la pratique, «Academia» a publié beaucoup de traductions anciennes simplement révisées, sans toujours s'interdire de les présenter comme nouvelles [15, pp. 404–406, 409]. L'éditeur était moins attentif à l'authenticité d'une traduction qu'à la rapidité avec laquelle elle serait achevée, et au prix qu'elle coûterait. Le caractère très tendu des délais de remise des manuscrits est le signe de ce qu'«Academia», comme les

autres éditeurs, acceptait d'emblée que les traductions ne soient pas originales. L'édition d'*Отверженные* porte la mention «под редакцией А.К. Виноградова» («sous la direction d'A. Vinogradov»), ce qui sous-entend que la traduction n'est pas nouvelle. L'édition de la trilogie de Vallès montre que les choses pouvaient aller plus loin. Les traductions de P. Neiman, présentées comme originales, avaient déjà été publiées sous son nom ou sous celui de son mari, B. Gimel'farb. Pareillement, l'interminable introduction de B. Gimel'farb au *Bachelier* ne fait en réalité que délayer le contenu d'une préface déjà parue chez un autre éditeur [14]. Il est probable que la supercherie consistant à faire du neuf avec du vieux n'ait abusé personne dans le monde de l'édition soviétique des années 1930. Si personne n'a contesté que l'édition de Vallès à «Academia» soit nouvelle, c'est sans doute que la pratique était courante. La surqualification d'un manuscrit permettait d'obtenir une rémunération à un tarif intéressant, et la direction d'«Academia» fermait les yeux, quelle que soit sa volonté d'économie.

Les vérificateurs et les auteurs des lourds péritextes si caractéristiques d'«Academia» ne sont pas toujours les plus compétents. Au sein d'«Academia» se côtoyaient des intellectuels reconnus, comme Petr Preobrazhenskii, Mstislav Tsiavlovskii ou Arkadii Dolinin, et des hommes sans grande compétence dans le domaine de la littérature. On peine à comprendre comment Vladimir Nevskii ou Ivar Smilga, politiciens sans formation philologique ni historique, ont pu jouer un rôle quelconque dans l'édition d'*Иной свет* (*L'Autre Monde*) de Cyrano de Bergerac ou de *Похвальное слово глупости* (*Éloge de la folie*) d'Érasme. L'écart entre les compétences des responsables d'«Academia» et les tâches dont ils étaient chargés n'était pas toujours aussi criant; en revanche il était très fréquent. Les collaborateurs les plus actifs de la maison avaient tendance à participer à l'édition de livres en dehors de leur domaine de spécialité [13, pp. 93–94].

Le caractère collégial du travail d'édition, si souvent mis en avant par «Academia» comme preuve du caractère pionnier de sa production, est un fantasme. Le fait que les maîtres d'œuvre des ouvrages aient été familiers les uns des autres et qu'ils aient échangé leurs impressions de manière informelle est banal dans le monde du livre à cette époque [8, p. 202]. En réalité la préparation des éditions était souvent rapide, sinon bâclée, chaque auteur remettant son manuscrit sans consulter personne. Dans l'édition des œuvres de Francesco Guicciardini, il est précisé que les extraits cités dans l'introduction d'Aleksei Dzhivelegov ne correspondent pas à la traduction de Mikhail Fel'dshtein, parce que les deux

hommes avaient travaillé séparément, et qu'ils auraient perdu un temps précieux s'ils avaient dû se concerter [3, p. 101]. Cet aveu ingénu ou cynique conduit à conclure que le discours d'«Academia» sur les hautes ambitions culturelles de sa production était peut-être avant tout le masque d'un fonctionnement simplement commercial. Les membres influents du conseil de rédaction, comme A. Dzhivegov, mais également, quelquefois, des collaborateurs ponctuels, comme B. Gimel'farb, faisaient en sorte que l'éditeur publie les livres à l'édition desquels ils pouvaient participer, en raison de leurs compétences ou de leur position dans les instances dirigeantes d'«Academia». La logique des «portefeuilles» des auteurs prenait ainsi le pas sur la politique éditoriale officielle de la maison.

Mieux qu'aucun autre éditeur, «Academia» permettait à l'intelligentsia créatrice, qui, à l'exemple de Kornei Chukovskii, se percevait elle-même collectivement comme «pauvre» et très laborieuse, de se partager d'importants revenus [11, p. 75]. Les gains cumulés par une poignée de responsables éditoriaux d'«Academia» se chiffraient couramment en dizaines de milliers de roubles par an. La question de leur enrichissement personnel ne peut manquer de se poser, alors même que «la victoire du socialisme» et «le ralliement au pouvoir soviétique» des milieux intellectuels et artistiques, qu'Ivan Gronskii considérait comme acquis en 1932, laissent supposer *a contrario* que la recherche du profit, disposition essentiellement capitaliste, était maintenant hors de saison [1].

Archives consultées:

AG (АГ): Archives de Gorki de l'Institut de litterature mondiale de l'Académie des sciences de Russie (Архив Горького ИМЛИ РАН).

OR RGB (ОР РГБ): Département des manuscrits de la Bibliothèque d'État de Russie (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки).

RGALI (РГАЛИ): Archives d'État de la littérature et de l'art (Российский государственный архив литературы и искусства).

Список литературы

1 *Ариас-Вихиль М.А.* Об истории создания термина «социалистический реализм» и подготовке Первого съезда советских писателей: стенограмма беседы И.М. Гронского с сотрудниками Архива А.М. Горького // Codex manuscriptus. Статьи и архивные публикации. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Вып. 1. С. 66–114.

2 Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с.

3 *Гвиччардини Ф.* Сочинения / вступ. ст. и ред. А.К. Дживелегова, пер. и прим. М.С. Фельдштейна. М.: Academia, 1934. 552 с.

4 *Гюго В.* Отверженные: в 5 т. / пер. под ред. и вступ. ст. А.К. Виноградова. М.: Academia, 1931.

5 *Крылов В.В., Кичатова Е.В.* Издательство «Academia». Люди и книги, 1921 — 1938 — 1991. М.: Academia, 2004. 321 с.

6 *Манелис Л.К.* Издательство «Academia» и его продукция: автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 1989. 24 с.

7 *Протасов А.Ю.* Инфляция в экономике СССР: природа, циклическая динамика, уроки для современной России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 5: Экономика. 2011. № 4. С. 116–129.

8 *Рац М.В., Фомин Д.В.* Как работало издательство «Academia» и как в нем работалось. Воспоминания сотрудников и художников // Книга. Исследования и материалы. М.: Наука, 2008. Сб. 88/2. С. 186–205.

9 *Рубенс П.П.* Письма / пер. А.А. Ахматовой, комм. В.Д. Загоскиной и М.И. Фабриканта, вступ. ст. В.Н. Лазарева, ред. и предисл. А.М. Эфроса. М.; Л.: Academia, 1933. 342 с.

10 Численность и заработная плата рабочих и служащих СССР. М.: Редакционно-издательское управление ЦУНХУ Госплана СССР и В/О «Союзоргучет», 1936. 312 с.

11 *Чуковский К.* Дневник (1930–1969). М.: Современный писатель, 1995. 558 с.

12 *Genette G.* Seuils. Paris: Éditions du Seuil, coll. «Poétique» (rééd. dans la collection «Points Essais»), 1987. 388 p.

13 *Rolet S.* Les éditions «Academia» et la littérature étrangère // Le rapport à l’étranger dans la littérature et les arts soviétiques (ETRANSOV) / sous la dir. de Autant-Mathieu M.-C. Éd. CNRS, 2012, pp. 83–95. URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00759526v1 (Consulté le 25 octobre 2020)

14 *Rolet S.* Le projet de publication de la trilogie de Jules Vallès aux éditions «Academia» (1934–1936/39) // L’étranger dans les arts et la culture soviétique / sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 75–84.

15 *Truel M.* L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS: thèse de doctorat. Université de Lille, 2017.

References

1 Arias-Vikhil' M.A. Ob istorii sozdaniia termina "sotsialisticheskii realizm" i podgotovke pervogo s''ezda sovetskikh pisatelei: stenogramma besedy I.M. Gronskogo s sotrudnikami Arkhiva A.M. Gor'kogo [On the history of the term "socialist realism" and the preparation for the first Soviet Writers Congress: Transcript of the conversation of I.M. Gronsky with the staff of the A.M.Gorky Archive]. In: *Codex manuscriptus. Stat'i i arkhivnye publikatsii* [Codex manuscriptus: articles and archival publications]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, issue 1, pp. 66–114. (In Russ.)

2 *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia: dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953* [State power and artistic intelligentsia: documents of the Central Committee of CK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD on cultural policy: 1917–1953], comp. by A. Artizov, O. Naumov. Moscow, MFD Publ., 1999. 872 p. (In Russ.)

3 Gvichchardini F. *Sochineniia* [Works], introd., ed. by A.K. Dzhivelegov; transl., comm. by M.S. Fel'dshtein. Moscow, Academia Publ., 1934. 552 p. (In Russ.)

4 Hugo V. *Otverzhennye: v 5 t.* [Les Misérables: in 5 vols.]; transl. under the ed., introd. by A.K. Vinogradov. Moscow, Academia Publ., 1931. (In Russ.)

5 Krylov V. V., Kichatova E.V. *Izdatel'stvo "Academia". Liudi i knigi, 1921 — 1938 — 1991* ["Academia" Publishing. People and Books, 1921 — 1938 — 1991]. Moscow, Academia Publ., 2004. 321 p. (In Russ.)

6 Manelis L.K. *Izdatel'stvo "Academia" i ego produktsiia: avtoref. dis ... kand. ist. nauk* ["Academia" Publishing and its products: PhD thesis, summary]. Moscow, 1989. 24 p. (In Russ.)

7 Protasov A.Iu. Infliatsiia v ekonomike SSSR: priroda, tsiklicheskaia dinamika, uroki dlia sovremennoi Rossii [Inflation in the USSR economy: nature, cyclical dynamics, lessons for modern Russia]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 2011. Ser. 5: Economics, no 4, pp. 116–129. (In Russ.)

8 Rats M.V., Fomin D.V. Kak rabotalo izdatel'stvo "Academia" i kak v nem rabotalos'. Vospominaniia sotrudnikov i khudozhnikov [How the "Academia" publisher worked and how it felt to work there. Memories of employees and artists]. In: *Kniga. Issledovaniia i materialy* [The book. Research and materials], Moscow, Nauka Publ., 2008, no 88/2, pp. 186–205. (In Russ.)

9 Rubens P.P. *Pis'ma* [Letters], transl. by A.A. Akhmatova, comm. by V.D. Zagoskina and M.I. Fabrikant, introd. by V.N. Lazarev, ed. and pref. by A.M. Efros. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1933. 342 p. (In Russ.)

10 *Chislennost' i zarabotnaia plata rabochikh i sluzhashchikh SSSR* [The number and salaries of workers and employees in the USSR]. Moscow, Redaktsionno-izdatel'skoe upravlenie TsUNKhU Gosplana SSSR i V/O "Soiuzorguchet" Publ., 1936. 312 p. (In Russ.)

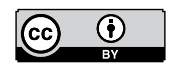
11 Chukovskii K. *Dnevnik (1930–1969)* [The diary (1930–1969)]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1995. 558 p. (In Russ.)

12 Genette G. *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique" (rééd. dans la collection "Points Essais"), 1987. 388 p. (In French)

13 Rolet S. Les éditions "Academia" et la littérature étrangère. In: *Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques (ETRANSOV)*, ed. by M.-C. Autant-Mathieu. Éd. CNRS, 2012, pp. 83–95. (In French). Available at: https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00759526v1 (Accessed 25 October 2020)

14 Rolet S. Le projet de publication de la trilogie de Jules Vallès aux éditions "Academia" (1934–1936/39). In: *L'étranger dans les arts et la culture soviétique*, ed. by M.-C. Autant-Mathieu. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2014, pp. 75–84. (In French)

15 Truel M. *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*: thèse de doctorat. Université de Lille, 2017. (In French)



LE PAVILLON SOVIÉTIQUE DE L'EXPOSITION DE 1937 À PARIS: ASPECT FINANCIER ET PROBLÈMES D'ORGANISATION

© 2020. T. Trankvillitskaia
Université de Franche-Comté, Besançon, France
Envoyé le: 01 décembre 2019
Publié le: 25 décembre 2020

Remerciements: L'étude a été soutenue par le projet de recherche conjoint FICUSOV 1917–1941 (Financement de la Culture Soviétique) CNRS — UMR Eur'ORBEM.

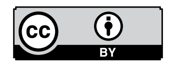
Annotation: Cet article propose d'étudier l'aspect financier et certains problèmes dans la préparation du Pavillon soviétique pour l'Exposition Internationale de 1937 à Paris. À partir du volet artistique, seront évoqués la mise en place de différents plans, directives et concours, la sélection de la collection à présenter et le retour des œuvres. Quelques détails sur les délais, imposés aux artistes afin de répondre aux commandes, permettent de comprendre l'importance du facteur humain dans une manifestation d'une telle envergure. Une autre partie de l'article sera orientée vers le financement du Pavillon soviétique de l'Exposition, lié à la conjoncture économique de l'époque et aux objectifs politiques. Nous nous pencherons sur l'analyse du bilan de clôture des comptes, qui révèle d'importants problèmes dans la gestion soviétique. Seront étudiés les prix des œuvres les plus coûteuses, réalisées sur commande, ainsi que leurs destins après l'Exposition. Une étude comparative avec des dépenses d'autres pays participants, d'une part, et par rapport au niveau de vie des Soviétiques, d'autre part, permettra d'éclairer l'échelle du budget accordé. Nous verrons également l'approche des responsables soviétiques vis-à-vis des recettes qu'il est possible de tirer lors de l'Exposition d'importance internationale. Le thème transversal de l'article, qui clarifie certains mécanismes dans la prise de décisions et dans la gestion, est le rôle des réels commanditaires de la partie soviétique de l'Exposition.

Mots clés: Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937 à Paris, Pavillon soviétique, financement, prix, idéologie, problèmes d'organisation

Information sur l'auteur: Tatiana Trankvillitskaia, Maître de conférences, l'Université de Franche-Comté, 30-32 rue Mégevand, 25000 Besançon, France.

E-mail: tatiana.trankvillitskaia@univ-fcomte.fr

Pour la citation: Trankvillitskaia T.Iu. Le Pavillon soviétique de l'Exposition de 1937 à Paris: aspect financier et problèmes d'organisation. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 444–471. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-444-471



THE SOVIET PAVILION AT THE 1937 PARIS EXPOSITION: FINANCIAL ASPECT AND ORGANIZATIONAL PROBLEMS

© 2020. T. Trankvillitskaia
University of Franche-Comté, Besançon, France
Received: December 01, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: The study was supported by the joint research project FICUSOV 1917–1941 (Financing of Soviet Culture) CNRS — UMR Eur'ORBEM.

Abstract: This article focuses on the financial aspect and certain problems in the preparation of the Soviet Pavilion for the 1937 International Exposition in Paris. Following up a short introduction that gives a contextual overview, the essay discusses how various plans, guidelines and competitions affected the décor of the Pavilion's interior and how the items of the collection were selected. Details such as the deadlines imposed on the artists help to understand the importance of the human factor in the event of this scale. The article also explores financing of the Soviet Pavilion at the Exhibition related to the economic situation of the time and political objectives. The analysis of the closing balance sheet reveals important problems in the Soviet management. The article discusses the prices of the most expensive commissioned works as well as their fate after the Exhibition. A comparative study of the expenses of other participating countries, on the one hand, and in relation to the Soviet standards of living on the other hand, sheds light on the scale of the granted budget. Finally, I discuss the attitude of Soviet officials to the income earned at the Exhibition because of its international importance. The cross-cutting theme of the article, which clarifies certain mechanisms in the decision-making and management, is the role of the chief leaders of the Soviet part of the Exhibition.

Keywords: International Exposition of Art and Technology in Paris, 1937, Soviet Pavilion, financing, cost, ideology, problems of the organization.

Information about the author: Tatiana Trankvillitskaia, Assistant Professor, University of Franche-Comté, 30-32 rue Mégevand, 25000 Besançon, France.

E-mail: tatiana.trankvillitskaia@univ-fcomte.fr

For citation: Trankvillitskaia T. The Soviet Pavilion at the 1937 Paris Exposition: Financial Aspect and Organizational Problems. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 444–471. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-444-471

УДК 82(091)
ББК 83 + 79.2(2)

СОВЕТСКИЙ ПАВИЛЬОН НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ 1937 Г.: ФИНАНСОВЫЙ АСПЕКТ И ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

© 2020 г. Т. Транквиллицкая
Университет Франш-Конте,
Безансон, Франция
Дата поступления статьи: 01 декабря 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-444-471

Исследование выполнено при поддержке совместного исследовательского проекта FICUSOV 1917–1941 («Финансирование советской культуры») CNRS — UMR Eur'ORBEM

Аннотация: В статье затрагиваются некоторые проблемы подготовки и финансового обеспечения советского павильона к Всемирной выставке 1937 г. в Париже. После краткого введения, в котором представлен общий контекст эпохи, рассматривается влияние различных программ-заданий и конкурсов на художественное оформление павильона, а также принципы отбора коллекции. Такие нюансы, как сроки исполнения скульпторами и художниками-оформителями заказных работ, позволяют понять важность человеческого фактора в осуществлении крупномасштабного мероприятия. Анализируются детали, связанные с возвращением произведений искусства после закрытия выставки. Что касается финансирования советской части выставки, то оно напрямую зависело от политических целей и экономической ситуации того времени. Анализ заключительного баланса выявляет значительные проблемы в методах советского управления. В статье впервые дается информация о ценах самых дорогих заказных работ для советского павильона и о его бюджете в целом. Сравнение с общим финансированием и отдельными расходами других стран, с одной стороны, и с уровнем жизни населения СССР, с другой стороны, позволит представить действительные масштабы государственных затрат. В последней части затронуто отношение советских организаторов к доходам, которые могли бы быть получены от экспозиции международного значения. Сквозной темой исследования, проясняющей некоторые механизмы в принятии решений и в организации, является роль главных руководителей советской части выставки.

Ключевые слова: Всемирная выставка в Париже, 1937, советский павильон, финансирование, стоимость, идеология, проблемы организации.

Информация об авторе: Татьяна Транквиллицкая — кандидат наук, доцент кафедры славяноведения, Университет Франш-Конте, ул. Межеван, 30-32, 25000 г. Безансон, Франция.

E-mail: tatiana.trankvillitskaia@univ-fcomte.fr

Для цитирования: *Транквиллицкая Т.* Советский павильон на Всемирной выставке в Париже 1937 г.: финансовый аспект и организационные проблемы // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 444–471. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-444-471

La participation soviétique à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, organisée du 25 mai au 25 novembre 1937 à Paris, a fait l'objet de plusieurs études et publications, dans lesquelles le Pavillon soviétique (PSov) reste globalement étudié du côté architectural et artistique, dans le contexte politique, idéologique et social de cette époque [6; 10; 12; 17; 27; 33; 35; 37]. Toutefois, la dimension économique de l'organisation n'y est pas évoquée, tout comme certains détails liés aux préparatifs institutionnels.

Organisée sous la responsabilité d'Ivan Mezhlauk, Commissaire général du Gouvernement de l'URSS et Evgenii Girshfel'd[1], Commissaire général adjoint, la participation de l'URSS poursuit de nombreux objectifs, parmi lesquels figurent la réussite économique et l'épanouissement social: «tout le contenu du pavillon doit donner aux visiteurs une impression d'harmonie et d'unité de la construction socialiste en URSS, concentrer l'attention des visiteurs sur les réussites les plus importantes vingt ans après la Révolution prolétarienne»[2]. D'autres objectifs sont explicitement politiques et au service de la diplomatie extérieure: une opposition au système capitaliste, ainsi qu'à l'idéologie fasciste.

En effet, les préparatifs de l'exposition se déroulent dans un contexte politique contraignant et extrêmement tendu, aggravé en Europe par la dépression économique et les problèmes sociaux. Pour les Soviétiques, la complexité des relations politiques extérieures se conjugue depuis l'été 1936 avec le sentiment de vivre une avant-guerre. Ce sentiment est aggravé par les grandes purges et le ren-

1 Orthographiés dans les éditions françaises comme I. Mejlaouk et E. Hirschfeld [23, p. 847].

2 Directives générales du 1/10/1936, GARF (Archives d'État de la Fédération de Russie): fonds 9499, inventaire 1, dossier 1, page 76 (plus loin: 9499-1-1, l.76). Les citations russes de cet article sont traduites en français par l'auteure.

forcement totalitaire du pouvoir de Staline [21]. Ainsi, l'administration publique et ses services, dont ceux s'occupant de la culture, perdent le reste de leur autonomie dans la prise des décisions. Le Sovnarkom (SNK)[3], jouant un rôle de responsable formel sous l'égide de V. Molotov, met en action les décisions émanant de Staline lui-même et du Politburo du CK BKP(b)[4]. Ces derniers exercent donc «un contrôle total» sur les préparatifs et le déroulement de l'exposition, allant jusqu'à la construction d'un pavillon-prototype à Moscou pour la supervision des travaux [6, p. 164–165]. Dans ces conditions, Mezhlauk et Girshfel'd ne font qu'appliquer sur place les décisions et rendre compte directement à Staline et à Molotov de l'avancement des travaux. Les Commissariats au peuple les plus actifs dans l'organisation du PSov, tels entre autres, le Narkomtorg, Commissariat du Commerce extérieur, et le Narkomfin, Commissariat des Finances, ont la même subordination.

Le contexte économique de cette période reste tout aussi contradictoire en URSS: alors que dans la seconde moitié des années 1930 l'économie de l'État commence à se redresser et la part des investissements et des dépenses publiques civiles va à la hausse (notamment pour la santé et l'éducation), les ménages subissent, au contraire, une forte baisse de la consommation, même si les salaires augmentent [8; 19; 34]. Si la suppression toute récente du système de rationnement ne fait qu'augmenter les prix des produits de première nécessité, l'État, disposant de plus de devises, se permet de dépenser davantage pour les manifestations culturelles, dont celles destinées à l'étranger, sources d'avantages politiques recherchés et non négligeables. Ainsi, d'après les données soviétiques, entre 1936 et 1937 le budget destiné aux «événements socio-culturels» en URSS augmente de 30,7% en un an[5] [4, p. 94] et les dépenses pour l'art quadruplent entre 1933 (101,1 Mio Rub) et 1937 (391,5 Mio Rub) [7, p. 32]. Par conséquent, le PSov de 1937 se voit octroyer le budget le plus élevé parmi les autres expositions internationales de l'entre-deux-guerres.

Alors que les thèmes généraux de l'Exposition, initiés en France par le Front populaire, accentuent la thématique sociale et portent une attention particulière à la classe ouvrière [13, p. 415], en cohérence avec le positionnement

3 Le Conseil des Commissaires au peuple.

4 Le Bureau politique du Comité Central du Parti communiste bolchévique de l'Union soviétique.

5 De 20 196 à 26 397 Mio Rub (Millions de roubles).

soviétique, les opinions de la société et de la presse françaises vis-à-vis du PSov sont divisées [36, p. 399–406]. Ressentant fortement une propagande imposée, les visiteurs le trouvent souvent trop politisé et agressif. Toutefois, la remise en 1937 de 270 prix aux participants soviétiques, dont 95 Grands Prix, 70 médailles d'or, 40 d'argent, 6 de bronze et 62 diplômes d'honneur [2, p. 592] prouvent que la présence soviétique a été fortement reconnue. Pour le confirmer, les sources soviétiques affichent non sans fierté la fréquentation suivante: 9 Mio de visiteurs pour 102 jours de fonctionnement[6] et 20 Mio pour toute la durée de l'Exposition [6, p. 178] pour un total de 31 040 955 visiteurs [25, p. 202][7].

Cet article est consacré aux coulisses de cet apparent succès et à la manière dont les organisateurs soviétiques gèrent et financent leur participation. Nous proposons d'étudier ces rouages à travers l'exemple du volet artistique.

Problèmes de délais et de sélection

Selon le Rapport général (RG), présenté par Edmond Labbé, Commissaire général de l'Exposition, le Ministre français des Affaires étrangères adresse le 18 décembre 1934 aux représentants diplomatiques à Paris une invitation à participer à l'Exposition [25, p. 240–241], qui sont donc au courant à partir de cette date. Ainsi, afin de préparer une exposition d'une telle envergure, qui plus est à la hauteur de leurs exigences, les Soviétiques disposent de deux ans et demi, délai bien plus confortable que celui de quelques mois, imposé pour les préparatifs de l'Exposition de 1925 à Paris.

Les Soviétiques sont parmi les premiers (sur 44 pays représentés) à notifier leur concours à l'État français le 30 avril 1935, par la résolution du SNK du 15 avril 1935 à l'appui. Le premier programme présenté date du 10 juin 1935, suivi par de nombreux ajouts et rectificatifs qui continuent jusqu'à la fin de 1936. Le dépouillement des archives démontre la complexité de leur mise en place: les plans détaillés et les directives, tous subissent de nombreuses variations [36, pp. 383–391], peaufinant la propagande liée au rôle des Grands Guides dans le développement du pays et à la nouvelle vie sociale en URSS.

6 Rapports sur le fonctionnement du Pavillon, GARF: 9499-1-4, l.30.

7 Ceci positionne le PSov en 1ère place par fréquentation. Sans mettre en doute ce dernier fait, constatons toutefois que les horaires d'ouverture du pavillon étaient les plus étendus de tous (ouvert aux visiteurs 12 heures par jour sans interruption). Par ailleurs, alors que le prix d'entrée était très modéré (6 Fr), comme pour les autres pavillons, les Soviétiques le réduisaient certains jours de la semaine de moitié (3 Fr). GARF: ibid., l.37.

Mais les concours sont organisés tardivement, limitant ainsi le temps de préparation, et souvent dans les conditions opaques. Les noms des architectes participant au concours architectural du PSov ont été choisis en accord avec le gouvernement et Staline. Selon E. Konysheva, le gagnant du concours «fermé», Boris Iofan — architecte en chef du Palais des Soviets — était déterminé à l'avance; il n'existait pas de jury, même formel, les projets devaient être présentés au gouvernement [6, p. 169]. Le groupe sculptural *L'Ouvrier et la Kolkhozienne*, réalisé par l'artiste Vera Mukhina d'après l'idée d'Iofan, fait l'objet de plusieurs mois de discussions, ce qui ne laisse que peu de temps pour l'exécution. D'après Mukhina, son équipe était épuisée, obligée de travailler 18 heures par jour, sans quitter l'usine et sans sommeil à la fin. Tendue à cause du délai, elle se plaint dans sa lettre à Mezhlauk de la situation «catastrophique» et parle d'un «mépris total» [3, pp. 112–114].

Le concours des décors intérieurs et des contenus du pavillon ne fut annoncé qu'en juin 1936, après la validation de la «carcasse» du PSov. Alors que l'importance de ce concours s'avère majeure dans la conception du pavillon, les autorités ne laissent que deux mois de préparation à trois brigades d'artistes[8] qui doivent rendre les esquisses pour le 1er août 1936 [10, p. 102]. La brigade de Suetin gagne le concours, mais son projet ne sera définitivement validé que le 1er octobre 1936, ce qui ne laisse que quelques mois pour réaliser les commandes et réunir les objets à exposer. C'est également à cette date que les organisateurs soviétiques rendent officielle la dernière mise à jour des directives générales, donc 1 an et ½ après l'invitation à l'exposition. Ceci complique le travail artistique par les délais et par les nouvelles restrictions idéologiques: «du fait de délais serrés, privilégier les panneaux et la peinture aux sujets les plus évocateurs», lit-on[9]. Toutefois, Aleksandr Deineka écrit dans une lettre personnelle du 11 novembre 1936: «Les panneaux pour Paris sont toujours en discussion. On ne sait pas quand on pourra commencer. Je pense que ce serait bien de ne pas les peindre» [5, p. 104]. Le contrat, signé avec Deineka peu de temps après, évoque leur réalisation pour le 25 mars 1937 [5, p. 106], ne laissant qu'un délai de 4 mois pour trois panneaux de plusieurs mètres.

8 Elles réunissent un grand nombre des meilleurs artistes, dont la première est sous la direction de E. Lansere, la seconde, de P. Vil'iams et d'A. Deineka, et la dernière est composée des peintres de Léningrad sous la responsabilité de N. Suetin.

9 GARF: 9499-1-1, l.76-78.

Enfin suit le concours de sélection des objets à exposer. La sélection des arts plastiques est confiée à la VOKS, société des liens culturels avec l'étranger, qui reçoit et stocke dès la fin de 1936 une grande quantité d'œuvres issues des plus grands fonds et musées de Moscou, de Léningrad et de différentes régions[10]. La Commission de sélection s'est réunie du 12 au 15 janvier 1937 à la Galerie Tret'iakov, sous l'égide des plus hauts fonctionnaires[11], qui ne délèguent pas le pouvoir de sélection et préfèrent faire venir un grand nombre d'œuvres à Moscou afin d'en choisir le strict nécessaire. Il est prévu initialement d'exposer 100 à 150 toiles[12], jusqu'à 500 œuvres d'arts graphiques[13] et 45 sculptures[14], nous supposons le nombre d'objets ayant participé au concours bien supérieur à ces chiffres.

Le destin des œuvres de grande valeur non envoyées à l'Exposition inquiète leurs propriétaires et les autorités locales qui gèrent la collecte des objets dans les régions et leur envoi en vue de leur sélection à Moscou. Plusieurs mois après la clôture de l'Exposition, elles sont astreintes à envoyer des lettres de relance adressées au Comité des Arts du SNK, en exigeant le retour des toiles. Ainsi, les instances biélorusses se plaignent que leurs artistes ne sont pas informés sur leurs œuvres envoyées, qui ne sont ni sélectionnées pour être exposées, ni retournées. En l'absence de ces toiles, Rubinshtein, chef des Affaires artistiques auprès du SNK de la République biélorusse, se voit dans l'impossibilité de préparer l'importante exposition consacrée au XX[e] anniversaire d'Octobre[15].

La même réclamation provient des autorités de Léningrad qui ont envoyé, à la fin de 1936, 71 œuvres majeures des peintres soviétiques parmi les plus connus[16]. «Cette attitude vis-à-vis des peintres est absolument inadmissible», conclut la deuxième relance auprès du Comité d'exposition, la première étant restée lettre morte[17]. Même la mention sur les marges de la lettre «voir avec le comité de l'exposition et assurer un retour immédiat» n'a pas donné de résultat rapide,

10 GARF: 5283-11-498, l.81.

11 Platon Kerzhentsev, Chef du Comité des Arts auprès du SNK; Zakhar Edel'son, Chef du département des arts plastiques; Polikarp Lebedev, Inspecteur des musées; Aleksandr Zamoshkin, représentant du Comité d'Exposition; in RGALI (Archives d'État Russe pour la littérature et l'art): 962-6-306, l.22.

12 Selon une liste, au moins 71 envoyées, dont celles des artistes de Moscou, Léningrad, Géorgie, Ukraine, Biélorussie, Arménie, Azerbaïdjan, Ouzbékistan, Bouriatie. RGALI: ibid., l.24–27.

13 Projet de juin 1935, GARF: 5283-11-498, l.45, 47.

14 Projet, RGALI: 962-6-306, l.28–29.

15 Lettre au Comité des Arts du SNK, 13/10/1937, RGALI: ibid., l.50.

16 Liste des œuvres, RGALI: ibid., l.70–72.

17 Ibid., l.69.

et la déception des artistes de Léningrad est d'autant plus grande que parmi les 71 œuvres présentées, seulement 21 ont été envoyées à l'Exposition[18].

La précipitation et la pression restent habituelles dans l'organisation soviétique et sont perceptibles dans d'autres expositions [36], tout comme la fâcheuse habitude de ne pas rendre les œuvres aux artistes régionaux et de ne pas les informer du destin des objets[19]. Ceci est lié au manque d'effectifs, à la légèreté dans la gestion et parfois même à la mauvaise foi de l'organisateur, tel est souvent le cas de la VOKS [36]. Mais il existe aussi une autre explication, celle d'un calcul en vue de l'organisation urgente et non programmée d'une exposition importante pour les autorités. Dans ce cas, selon la VOKS, une certaine réserve d'objets dans leurs locaux pouvait devenir intéressante et même nécessaire[20].

Cette fois-ci, les organisateurs et artistes attendent la validation de chaque étape par les plus hautes autorités, mais ces dernières, occupées par les questions de la politique extérieure et intérieure de l'avant-guerre [21], ne sont pas pressées dans la prise de décision. À Paris, ces défaillances internes aggravées par l'opacité du système, resteront invisibles. Elles seront largement compensées par le facteur humain, un travail acharné des artistes eux-mêmes, leur tolérance et sens de l'adaptation à tout changement imprévu émanant des autorités.

Défi financier

Les expositions internationales, quand les relations diplomatiques le permettent, sont recherchées par les autorités soviétiques. D'une grande envergure, donc très coûteuses, elles bénéficient de la prise en charge d'une partie des frais par le pays organisateur, et notamment des frais liés à la construction des pavillons des États participants [25, p. 75]. Ceux-ci profitent en revanche d'une visibilité incomparable. En 1937, les Soviétiques paieront une somme très importante, mais ce prix était-il un prix réellement exagéré?

Le RG indique que la solution initiale consistant à «bâtir de grands halls qu'on aurait divisés en tranches entre les pays» n'était pas la meilleure, car les pays participants ne pourraient pas exprimer l'essentiel de leur art et de leur architecture [25, pp. 253–254]. De ce fait, il a été proposé aux pays participants

18 Liste, ibid., l.73–74.

19 A. Deineka ne reçoit ses toiles, envoyées en 1934 aux États-Unis, qu'en 1937 [5, p. 106].

20 Réponse de la VOKS sur la réclamation des artistes de Léningrad (exposition de St-Etienne, 1937), GARF: 5283-11-499, l.5.

par la France de prendre en charge partiellement la construction des pavillons. Le Commissariat général français avait décidé de rembourser, décision imprévue dans leur budget initial et regrettée par la suite, le coût de la construction de 1000 m^2, avec une dépense maximale de 750 Fr par mètre carré de planchers couverts pour le gros œuvre, le reste était à la charge du pays participant [25, p. 256]. Donc, les Soviétiques, grâce à un supplément forfaitaire de 250 000 Fr, auraient dû recevoir au total 1 000 000 Fr [25, p. 256], décision que prennent les Français, guidés par «un sentiment de courtoisie envers [leurs] hôtes» [25, p. 254]. Mais au départ, mécontent des conditions proposées, le gouvernement de l'URSS promulgue la Résolution «Sur l'Exposition internationale à Paris», où est soulignée la nécessité catégorique d'étudier en détails des documents sur les dimensions des pavillons des autres pays, les emplacements accordés et les dotations de l'État français afin d'obtenir des «conditions favorables et équitables» [6, p. 165]. C'est à Mezhlauk, Iofan et A. Shchusev, autre architecte très connu, de négocier ces questions sur place avec E. Labbé [6, p. 165]. La propagande soviétique ne supportait pas de petites superficies: au départ il avait été prévu de construire le pavillon sur 8 000 m^2, contre 5 000 m^2 accordés par l'État français. Mais compte tenu de l'emplacement, la superficie totale des salles d'exposition, hormis la salle de cinéma, le théâtre et le restaurant, a été diminuée jusqu'à 3 500 m^2, selon les sources soviétiques [6, p. 165] et 2800 m^2, selon les sources françaises [25, p. 209]. La somme, finalement versée pour le PSov par les organisateurs français, s'élève à 1250000 Fr, affaire très avantageuse pour les Soviétiques qui, tous frais payés, se retrouvent avec 1857334 Fr[21] d'économies par rapport aux dépenses en devises prévues[22].

Tout ceci témoigne d'un bon sens de la négociation des Soviétiques et l'Exposition de 1937 n'est pas le seul exemple. Lors de l'organisation d'autres évènements culturels à l'étranger, ils refusent d'exposer si des conditions avantageuses ne sont pas accordées[23]. Toutefois, en 1937 à Paris, ils ne cherchent pas à économiser sur leur Pavillon et, comme d'autres grandes puissances, préfèrent construire à leur frais un pavillon plus grand, dépassant l'emplacement de 1000 m^2, ce qui mena à une rivalité entre les pays, «une espèce de course aux armements financiers des exposants» [25, p. 254], dont l'issue coûtera cher à la France.

21 Bilan financier de la partie soviétique, 1935–1938, GARF: 9499-1-53, l.49.

22 Rappelons que ce type d'économies était très appréciable, le pays a longtemps souffert d'un manque de devises [31].

23 Par exemple, la participation à la 42e Salon des Indépendants en 1931, où les frais s'élèvent à 40 000 Fr, GARF: 5283-1a-147, l.127 et -170, l.6–7.

Le premier devis primitif de participation est annoncé lors de la séance du Politburo du 29 septembre 1935, déterminant la somme de 15 a 20 Mio Rub et 500 mille Rub-or[24] pour la construction et l'exploitation des constructions destinées a l'Exposition, la création du décor, les missions de la délégation soviétique, les tournées des artistes, etc. [6, pp. 165–166]. Plusieurs ajustements du devis prévisionnel sont survenus par la suite, signés le 21 mai 1936 et le 19 avril 1937, sous le sigle «Secret», par le Président du SNK V. Molotov[25] (cf. tableau 1).

L'investissement soviétique dans l'Exposition de 1937 paraît très important, comme d'autres dépenses pour la culture de la même période, montrant que les économies dans ce secteur sont moins prononcées par rapport aux années précédentes. Par exemple, pour un vaste programme à l'occasion des 100 ans de la mort de Pushkin, le SNK verse 2 105 000 Rub, provenant des budgets 1936–1937 [1, p. 345]. Les dépenses du Bolchoï s'élèvent à 17 098 000 Rub en 1936 et 18 131 800 Rub en 1937, quoiqu'elles soient fortement compensées par les recettes[26]. La VOKS se voit octroyer pour 1937 la somme de 2 029 839 Rub[27], somme la plus élevée depuis l'apparition de la société en 1925. C'est d'autant plus étonnant qu'elle fonctionne au ralenti à cette période, à cause des purges du personnel [18, pp. 285–310] et de la situation politique, et n'organise en 1937 que 7 expositions à l'étranger contre 29 en 1935[28].

Le rapport du bilan de clôture des comptes du PSov, signé le 1er juin 1938, évoque le caractère désorganisé et extrêmement complexe de la gestion et de la comptabilité pendant la préparation et le déroulement de l'Exposition[29]. Cette étape finale demanda la constitution du nouveau bureau de comptabilité générale. L'ancien, présidé par le Commissaire général Mezhlauk, a subi des repressions: Ivan Mezhlauk (1891–1938), arrêté à la fin de l'Exposition et exécuté en 1938, son adjoint Evgenii Girshfel'd (1899–1941), diplomate et conseiller de la Représentation plénipotentiaire de l'URSS en France, arrêté en 1939 et exécuté

24 500 mille Rub-or est égal a 2 190 000 Rub, avant la réforme du 01/04/1936.

25 GARF: 9499-1-53, l.31.

26 L'auteure remercie Alexander Golovlev (FMSH ATLAS Fellow, NRU HSE — UVSQ) d'avoir partagé des données croisées de sa recherche à RGALI: 648-2/1266-2400; 967-3/1583, 1891; 967-7/5-1623.

27 GARF: 5283-2a-1, l.55.

28 Rapport du 22/3/1938 de V. Smirnov, président de la VOKS par intérim, accentuant la mauvaise gestion de l'ex-président Aleksandr Arosev, arrêté en 1937, jugé et condamné à mort, GARF: 5283-2a-1, l.1–5. Données croisées avec GARF: 5283-11-390, l.61.

29 GARF: 9499-1-53, *passim*.

en 1941 dans les camps soviétiques. À la suite de ces purges, en remplacement de Mezhlauk, le bureau de comptabilité est supervisé par Aleksei Nazarov (nouveau Chef du Comité des Arts[30]), nommé secrétaire général par intérim de l'Exposition.

L'esprit critique du rapport, typique à l'époque des grandes purges de 1936–1938, met en évidence les erreurs de gestion du Comité d'exposition et de son ancien bureau de comptabilité. Ces défaillances proviennent toutefois d'une organisation générale opaque et de la variabilité des directives émanant du plus haut niveau.

Ainsi, les difficultés constatées concernent tous les comptes, qu'ils soient en roubles ou en devises. Les opérations comptables en roubles soviétiques sont jugées confuses et partiellement abandonnées jusqu'au 1er août 1937, et réorganisées après cette date. Le rapport révèle qu'outre les dépenses prévues destinées à la création des objets et à leur transport, à la construction du pavillon de l'URSS et aux frais de la délégation, d'autres, très importantes, ont été engagées, notamment pour la construction du pavillon-prototype à Moscou, déjà évoqué, sous le nom de Khoroshevskaia baza. Cette installation a été réalisée sans devis et financée par l'enveloppe budgétaire globale sur les fonds de la Chambre de commerce nationale (VTP) et non sur les fonds exceptionnels, sans contrôle ni approbation nécessaire du côté des banques[31]. Le prix de sa construction et de l'équipement s'élève quand même à 1 166 464 Rub[32], mais il est difficile de l'évaluer réellement: dans le bilan figurent plusieurs prix différents. En novembre 1937, le pavillon-prototype a été prêté pour l'Exposition de 1939 à New-York et les sommes engagées ont été soldées par les excédents du budget accordé à l'Exposition de 1937.

Certains comptes sont transmis au Tribunal d'État ou au Procureur, leur opacité exigeant «une étude particulière»: y figurent les déficits de 307 932 Rub et les excédents de 290 658 Rub[33]. Sont également évoqués des dettes, des vols, des versements indûment effectués, pour un total de trois pages de noms d'entreprises d'État et de particuliers.

Le rapport financier constate que l'agent comptable n'acquitta pas certaines dépenses mandatées par le Commissaire général Mezhlauk. Quant au Narkomfin, il octroyait les sommes directement aux entreprises ou aux organisateurs,

30 En remplacement de Platon Kerzhentsev, tombé en disgrâce et licencié en janvier 1938.

31 GARF: 9499-1-53, l.13.

32 Ibid., l.23.

33 Ibid., l.9.

en court-circuitant la comptabilité, ce qui laisse un doute sur les sommes ayant réellement transité[34].

Les opérations en devises, continue le rapport, ont été ajoutées *a posteriori* avec de multiples corrections. La tenue de la comptabilité en devises était absente jusqu'au 1 octobre 1937 et le traitement des documents envoyés de Paris à Moscou demanda beaucoup de temps. Pour ces raisons, une partie des comptes en devises étrangères, non confirmés par des pièces comptables appropriées, exigeait une autorisation spéciale pour être soldée, tandis qu'une autre partie était laissée dans le bilan[35].

Bref, la clôture des comptes nécessita de longs mois de travail, les deux derniers mois de 1937 et une bonne partie de 1938, et demanda au bureau de comptabilité d'énormes efforts pour terminer les corrections, ajustements et remaniements divers, afin de réaliser le bilan. Nous le voyons très approximatif dans certaines parties, notamment dans les dépenses réelles, dont certaines ne sont pas prévues ni justifiées.

Tableau 1 — Le financement du PSov[36]

	Devis prévisionnels et ajustements (1935–1937) par SNK	**Argents reçus sur les comptes (selon le bilan de clôture des comptes, 1938)**	**Dépenses effectuées**	**Solde, avant le règlement des dépenses non prévues**	**Solde final, après le règlement de toutes les dépenses**
Comptes en Rub	*1935:* 15 à 20 Mio *1936:* 7 948 000 *1937:* 9 800 000 *1938:* + 335 930 = 10 135 930	*La somme reste très floue*	10 553 544	+1 796 155	+ 979 433

34 Ibid, l.4.
35 Ibid, l.6, l.46–53.
36 Ibid., *passim*. Données croisées.

Comptes en Fr[37]	6 375 000 (= 2 125 000 Rub) <u>*Printemps 1936:*</u> 7 409 000 (= 2 469 000 Rub)	15 825 999 + 1 250 000 *(dotation de l'État français pour le pavillon)* = 17 075 999	14 903 665, *dont* 10 547 410 *attribués aux transport, montage et entretien du pavillon et des objets exposés*	+2 172 334	+1 857 334

En résumant, la totalité des sommes dépensées s'élève au maximum à 10,5 Mio Rub et 15 Mio Fr, soit entre 62 et 73 Mio Fr[38]. Pour comparer, le Pavillon allemand affiche des dépenses finales de 6 Mio de Reichsmarks (30 Mio Fr) contre 4 Mio prévus, donc un surcoût de 50% à cause de l'inflation [14]. Si leur financement est deux fois inférieur à celui de l'URSS, il est estimé colossal et demande des sacrifices économiques, car cela représente 8% des réserves dont dispose la *Reichsbank* [14][39]. L'hésitation sur le budget était telle que dix mois avant l'ouverture prévue de l'Exposition, l'Allemagne n'a toujours pas confirmé sa participation[40]. Quant aux Soviétiques, ils n'avaient pas de difficultés visibles pour trouver de l'argent — leurs problèmes de réserves d'or et de devises s'étant récemment résolus grâce à l'exploitation des mines d'or de Sibérie [31, p. 38].

37 Au 1/04/1936 1 Rub = 3 Fr au lieu de 1 Rub = 13,13 Fr du cours légal antérieur, au 29/10/1936 1 Rub = 4,25 Fr. En juillet 1937, l'URSS décide d'abandonner le rattachement de sa monnaie au franc et se retourne vers la conversion en dollar américain. Cependant, ces taux officiels ne correspondent pas toujours à des points d'équilibre [22] et on observe durant toute l'époque soviétique la surévaluation du rouble pour son prétendu prestige.

38 D'après les chiffres aperçus dans les archives russes, en 1937–1938, le taux de change appliqué en URSS varie entre 5 et 6 Fr pour 1 Rub. Ici, à cause de la complexité de conversion exacte des roubles en francs (cf. aussi la note précédente), nous proposons une fourchette moyenne entre 4,5 et 5,5 Fr pour 1 Rub. Pour comparer, compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 70 Mio d'Anciens francs en 1936 est le même que celui de 53 Mio € en 2019, en 1937 de 41 Mio € et en 1938 de 37 Mio €. Source «Convertisseur franc-euros»: https://www.insee.fr/fr/information/2417794 (consulté le 14 novembre 2019).

39 L'auteur indique les réserves de 77 000 000 RM en février 1936.

40 Sur les difficultés rencontrées par le Reich, y compris financières, cf. A. Bibert [14]. L'auteur rapporte que l'architecte allemand, Albert Speer, prend connaissance du projet de Boris Iofan lors de séjour de la délégation allemande à Paris, en juillet 1936, et que «le retard avec lequel l'Allemagne se lance dans la conception de son pavillon a permis, par la recherche d'une réponse directe à celui de l'URSS, un dialogue aussi intense entre les deux bâtiments».

À Paris, en préparant la ville pour l'Exposition, des débats s'engagent dans la société française, opposant l'idée du camouflage de l'ancien Palais du Trocadéro (30 Mio Fr) ou celle de la construction à sa place du Palais de Chaillot (65 Mio Fr). Cette dernière somme jugée comme véritable gaspillage d'argent public [20, pp. 47–48] est équivalente aux dépenses totales du PSov. Par ailleurs, le budget global des commandes françaises de sculptures, peintures et d'art décoratif s'élèvent à 10 Mio Fr [16, p. 368] — un autre chiffre aperçu est 20 Mio pour 718 commandes [28, p. 63]. La générosité de l'État français de l'époque du Front populaire correspond au souhait d'aider les artistes au chômage. Néanmoins le budget des commandes artistiques soviétiques, pour un seul pavillon, s'avère tout aussi important (cf. *supra*)[41].

Enfin, les Soviétiques ne sont pas les seuls à avoir des problèmes de gestion financière. La France, en tant que pays organisateur de l'Exposition, se retrouve avec un gros déficit à gérer[42]. Toutefois, ces dérèglements financiers, dus surtout à un nombre élevé de participants et au souhait des Français de satisfaire au mieux leurs besoins, sont clairement évoqués et expliqués dans le RG [25]. Par rapport aux comptes soviétiques, la comptabilité française se révèle donc d'une transparence exemplaire.

Commandes, financement et destins des œuvres les plus coûteuses

Dans le décor intérieur, les Soviétiques mettent l'accent sur les panneaux muraux. On observe d'ailleurs durant l'exposition une tendance générale à «l'intégration des arts plastiques — et particulièrement de la sculpture et des grandes fresques décoratives — à l'architecture de la plupart des pavillons» [13, p. 420; 15; 16]. Les dimensions des panneaux soviétiques (jusqu'à 7×12 m), les sujets représentés et l'investissement financier soulignent l'importance donnée à ces éléments-clés du PSov. Réalisés par des brigades d'artistes, composées de 5 à 6 personnes, ces décors demandent des mois de préparation intense et bénéficient d'un budget s'élevant à 722 000 Rub, soit 1/10 de tout le budget prévisionnel en roubles. Tout comme pour les autres objets commandés, les dépenses réelles pour

41 Pour la conversion cf. les notes 37 et 38.

42 Les dépenses, non prévues initialement, s'avèrent catastrophiques et s'élèvent à plus de 1,2 Mrd Fr, avec un déficit de 495 Mio Fr [25, p. 199–201]. Sur l'analyse des dépenses françaises cf. P. Guillot [28].

les panneaux sont inférieures (523 437 Rub) aux prévisions, mais cet investissement reste l'un des plus importants dans la liste des commandes réalisées[43]. Leur «rentabilité» d'exploitation viendra *a posteriori*: les panneaux et leurs esquisses furent gratuitement transmis à l'Exposition pansoviétique agricole VSKhV, à des musées et à des clubs culturels[44].

Le bilan de clôture des comptes révèle le nombre de panneaux réellement créés, leurs prix globaux de réalisation et leurs sujets, jamais publiés auparavant (cf. tableau 2). Les sujets correspondent parfaitement aux exigences du programme soviétique: le caractère multiethnique du pays, la construction socialiste, l'homme nouveau et la nouvelle vie sociale, les explorations récentes.

Tableau 2 — Les panneaux soviétiques[45]

Titre	**Artiste**[46]	**Prix en Rub**
1917 Octobre	Deineka	48 000 *pour les deux*
1937 Constitution	Deineka	—
URSS — empire des chemins de fer (panneau en soie)	Bruni	29 880
Les Soviétiques méritant (7×12 m)	Deineka	49 000
Épanouissement de l'art populaire	Sar'ian	34 500
Enfants du pays des Soviets	Pakhomov	20 000
Culture physique	Samokhvalov	20 000
Aviation	Labas	25 300
Dneproges [La centrale hydraulique sur Dnepr]	Kotov	24 375
Danses des peuples	Vil'iams	46 500
Espace de la mère et de l'enfant	Bruni	59 761
Stakhanovistes [L'usine]	Pimenov	27 749
Village de kolkhoze [Fête au kolkhoze]	Kuznetsov	21 125
Concert à l'atelier [Le théâtre]	Goncharov	15 000

Différentes sources citent un nombre de panneaux présentés à Paris inférieur à cette liste[47], ce qui laisse croire que la commande initiale, très coûteuse,

43 Analyse des prix affichés, GARF: 9499-1-53, l.39.

44 Ibid., l.8–17. Sont cités: Musée théâtral Bakhrushin, Musée polytechnique, Maison technique du transport maritime, Club central des aviateurs, Maison centrale de la technique.

45 Ibid., l.27.

46 L'artiste principal, aidé par une brigade.

47 Par exemple, Rozhdestvenskii en cite dix [9, p. 24–25].

était largement supérieure à la présentation finale. Il existe aussi des panneaux non répertoriés, tel «Le Nord soviétique» d'Uspenskii[48]. Ceci révèle une fois de plus une absence de logique dans la chaîne d'organisation soviétique: surplus de commandes (malgré les brefs délais de réalisation), envois inutiles aux centres de sélection, gaspillage du temps, de moyens et d'argent.

Les prix des œuvres figurant dans le bilan final n'intègrent pas l'ensemble des opérations artistiques et logistiques: à ces prix s'ajoutent les frais d'assurance, d'emballage, d'expédition et de montage à Paris. Ainsi, les Soviétiques paient en devises 804 500 Fr pour le transport des objets (hors la statue de Mukhina), somme peu élevée grâce aux tarifs avantageux sur les lignes de chemins de fer français et les taxes réduites, proposés par l'État français [25, pp. 479–480]. Les œuvres encombrantes, de plus très coûteuses (entre 10 et 15 mille Rub pour une sculpture) et fragiles, demandent des frais élevés de manutention et de montage, payables à Paris uniquement en devises[49]. Il n'est donc pas étonnant qu'à la fin des préparatifs, les organisateurs soviétiques conseillent de remplacer la sculpture par la peinture, par manque de temps pour la création [10, p. 106], mais aussi à cause des prix[50].

La statue de Mukhina, *l'Ouvrier et la Kolkhozienne*, pesant 63 tonnes, envoyée par chemins de fer pour une somme de 109 300 Fr, démontée en 65 morceaux, fut montée à Paris en un temps records, 11 jours, par une brigade composée de 20 personnes et 5 ingénieurs soviétiques [3, p. 117]. Mais les efforts à l'emballage ne s'avèrent pas suffisants pour préserver les œuvres — les organisateurs soviétiques se plaignent depuis Paris de les avoir reçues dans un état négligé, ce qui exige un travail de restauration de plusieurs semaines et des investissements supplémentaires[51].

Cette statue, lauréate du Grand Prix de l'Exposition, s'avère toutefois la création la plus chère du PSov et la seule à dépasser le budget prévisionnel: le prix figurant dans le bilan de clôture est de 1 215 956 Rub. Après l'Exposition, elle retourne démontée par les non spécialistes à Moscou, au prix de transport et d'em-

48 Liste de redistribution des objets après l'exposition, GARF: 9499-1-53, l.8-17.

49 L'entreprise française A. Gorgeon et des architectes français participent aux travaux de construction du PSov [26, p. 210]. Les contractants français reçoivent au total 932 795 Fr pour le transport, la restauration des objets, le décor des stands et des vitrines, les travaux artistiques, l'équipements divers, le ménage, le gardiennage etc. GARF: *ibid.*, l.65.

50 Les frais de moulage et d'emballage de 20 sculptures s'élèvent à 104 000 Rub sur les 129 750 Rub accordés pour l'envoi de toute la section d'arts plastiques de Moscou. Frais d'envois signés par P. Kerzhentsev, Président du Comité des Arts du SNK, RGALI: 962-6-306, l.128.

51 GARF: 9499-1-4, l.3.

ballage trois fois moins élevé que pour l'aller, donc en mauvais état. La brigade expérimentée, qui avait monté la statue, a été arrêtée et jugée, comme la plupart des organisateurs du PSov. La statue sera offerte à l'Exposition agricole VSKhV. Dressée à proximité de VSKhV (VDNKh) jusqu'en 2003, elle décore, après une restauration majeure, le prototype du pavillon de Boris Iofan, bâti et ouvert au public en 2010 en tant que musée moscovite.

Les bas-reliefs d'Iosif Chaikov, quant à eux, subissent un destin moins heureux. Coûtant à l'État soviétique 217 598 Rub et offerts à la fin de l'Exposition à l'Union syndicale CGT des métallurgistes de la région parisienne, ils furent détruits en 1941 et leur existence n'a été redécouverte qu'en 2004 grâce aux fouilles, leur donnant une nouvelle vie [27; 35].

Une autre œuvre-phare du PSov est la carte des réalisations économiques de l'URSS, mesurant 6×4,5 m et pesant 3500 kg, composée de 120 000 morceaux de mosaïque et de 10 000 pierres précieuses et semi-précieuses. Elle fut fabriquée sur commande entre novembre 1936 et mai 1937, pour l'Exposition pansoviétique *Industrie du socialisme* (1939, Moscou)[52] et exposée en 1937 à Paris et en 1939 à New York. Ce véritable chef-d'œuvre soviétique, fruit du travail d'une équipe de 700 spécialistes de la manufacture de Léningrad Russkie Samotsvety, obtint le Grand Prix de l'Exposition. Sa fabrication n'était pas subventionnée par le budget de l'Exposition de 1937, mis à part les frais de transport et d'assemblage sur place de 8000 Fr.

Finalement, les grosses commandes pour le PSov sont peu nombreuses, mais très coûteuses, pour une somme de 3 080 379 Rub au total, donc un tiers de budget dépensé en roubles. Cette somme est comparable à toutes les commandes artistiques françaises en tant que pays organisateur (cf. *infra*). De plus, les Soviétiques engagent d'autres dépenses importantes: 851 864 Rub[53] sont attribués aux matériaux de façade (le pavillon fut revêtu par les plaques de marbre rare, provenant de carrières de l'Oural et de l'Asie centrale [26, p. 208]); les maquettes exposées coûtent 393 352 Rub, la création des stands 480 115 Rub et la projection des films 524 200 Rub[54].

Ce qui «sauve» le budget de la partie artistique, c'est la décision d'exposer des œuvres déjà existantes, appartenant aux collections des plus grands mu-

52 Organisée en 1939 au lieu de 1937, année prévue initialement.

53 GARF: 9499-1-53, l.39.

54 Ibid., l.25–28.

sées ou détenues par des artistes[55]. De même, la méthode d'exposition soviétique des années 1920–1930, la plus répandue et aussi la moins chère (représentation en forme de dioramas, montages photographiques, cartogrammes et textes[56]), reste inchangée, permettant de décorer amplement les salles du PSov [6, p. 176]. Ceci contredit les dernières directives générales: «la quantité de diagrammes, de chiffres et de données abstraites doit être réduite au minimum et être remplacée par des images et des objets concrets»[57]. Il est permis de se demander si les artistes-décorateurs n'ont pas, une fois de plus, manqué de temps pour répondre aux directives.

Il est difficile d'obtenir des détails sur les honoraires perçus par les artistes. Le bilan publie uniquement les prix globaux (Rub): la création du projet architectural à 180 000 et la conception du pavillon à 96 206, le concours du groupe sculptural à 26 653, la conception du plan des décors intérieurs à 356 139[58] (répartis probablement entre trois brigades participantes au concours). Le système soviétique prévoit l'attribution de primes aux créateurs travaillant sur commande, primes qui peuvent être non négligeables (dans le cas de l'Exposition de 1937, plusieurs milliers de roubles) et dépendent du renom de l'artiste[59]. Seuls de rares artistes «officiels» bénéficient de hauts revenus, de commandes très rémunératrices, d'avantages en matière de logement. Parmi ces derniers citons Aleksandr Gerasimov ou encore Isaak Brodskii. Leurs toiles, envoyées en 1937 à Paris, sont considérées comme les plus chères: celle de Brodskii *Lénine à Smolny* (1930, h/t, 95×121 cm) est estimée à 100 000 Rub[60]. En 1941, l'année de l'instauration des Prix Staline (1941–1954), la plus haute distinction soviétique, B. Iofan fut décoré pour l'architecture du pavillon (Prix de 2e classe: 50 000 Rub) et V. Mukhina pour la statue du pavillon (1ère classe: 100 000 Rub). Ce sont les sommes très importantes: le salaire moyen des cadres et des fonctionnaires n'excède pas 400 Rub à cette époque. C'est d'ailleurs le salaire mensuel de certains fonctionnaires de haut

55 Analyse du projet de la section des arts, RGALI: 962-6-306, l.24–27.

56 Plan du 31/05/1936, signé par Mezhlauk, GARF: 9499-1-1, l.75.

57 Directives du 1/10/1936, ibid., l.76.

58 GARF: 9499-1-53, l.39.

59 Prenons l'exemple d'honoraires d'A. Deineka. En mars 1937, il signe un contrat pour un panneau réalisé par sa brigade d'artistes, pour 42 000 Rub. C'est une «somme totale de la réalisation», la répartition des honoraires n'est pas précisée. En juillet 1937, un contrat pour deux toiles de Deineka s'élève à 10 000 Rub et en juillet 1938, un autre à 5000 Rub pour un panneau (l'Exposition de New York, 1939) [5, pp. 106, 108].

60 RGALI: 962-6-306, l.74.

niveau, tel Nazarov ou encore le chef comptable du PSov Kozlov, 467 Rub chacun, qu'ils touchent afin de démêler les comptes et établir le bilan définitif[61].

Bénéfices à tirer

Alors que les objets réalisés sur commande pour le PSov figurent dans la comptabilité générale, ceux, empruntés à d'autres structures ou établissements, n'y sont pas. Quant à la partie «recettes», nous la trouvons très maigre, quelques dizaines de milliers de roubles, mais sont-elles vraiment recherchées par un organisateur qui est l'État-Parti[62]?

Si les recettes correspondant aux entrées reviennent aux Français[63], la vente d'un catalogue de la section soviétique, prévue dans la Convention, et contenant de la publicité ciblée aurait pu rapporter aux Soviétiques des recettes exceptionnelles (rappelons la fréquentation du PSov s'élevant à 20 Mio de visiteurs). Cela aurait été un gain direct, n'incluant aucune redevabilité au Commissaire général français [25, pp. 202, 482]. Mais dans le PSov, il existe seulement un semblant de catalogue, en format de poche et de très médiocre qualité, où figurent uniquement les photos de quelques objets présentés, sans texte explicatif [32][64]. Edité vers le milieu de l'exposition [33, p. 131], ce catalogue en français ne coûte que 10 Fr. Son tirage ne dépasse pas trois cents exemplaires et sa vente ne peut qu'être très éphémère, concluons-nous des faibles recettes affichées (2 855 Fr ou 504 Rub)[65]. Les rapports, rédigés régulièrement par les organisateurs présents, Mezhlauk, Gordon et Girshfel'd, ne donnent pas plus d'explications à ce véritable manque à gagner[66].

L'absence de catalogue détaillé disponible à la vente est d'autant plus déplorable que ni le *Catalogue Général Officiel* [23; 24], où de nombreux pays expo-

61 Le bilan de clôture indique les salaires totaux du PSov de 676 437 Rub., GARF: 9499-1-53, l.42.

62 Un autre type d'organisateur, comme la VOKS, en préparant ses expositions, s'appuie sur la rentabilité et l'autofinancement partiel, conditions *sine qua non* de son fonctionnement. Peu évoqué dans les documents officiels, le gain financier intéresse énormément des petits organisateurs d'expositions dans le but de compenser les dépenses, par la vente des catalogues et des entrées. Lors des grandes expositions internationales, c'est le Narkomtorg qui est chargé de la partie commerciale et des ventes. Mais les autorités soviétiques ne prévoient que rarement la possibilité de tirer de réels bénéfices des expositions.

63 Au total de plus de 131 Mio Fr [25, p. 202], dont la plus grande partie provient des entrées du PSov.

64 Un exemplaire se trouve à GARF: 9499-2-29.

65 GARF: 9499-1-53, l.62.

66 Analyse des rapports, GARF: 9499-1-4.

sants bénéficient de la liste complète de leurs objets par groupe et par classe, ni le RG consacré aux sections étrangères présentant quelques pages consacrées à l'URSS [26, pp. 207–212], ne comportent la liste des objets exposés. Une page seulement est dédiée à l'architecture du PSov dans le catalogue *L'Exposition 1937 et les artistes à Paris* [29]. La présentation la plus élaborée, d'une vingtaine de pages de textes et de photos, figure dans le *Livre d'Or de l'Exposition* [30, pp. 492–515], digne d'un véritable livre d'art. D'une dimension imposante (25×35 cm), il fait 500 pages et comporte de nombreuses illustrations. Les Soviétiques paient cher leur présence dans cette édition, 110 000 Fr[67], d'autant plus que les recettes de la vente sont destinées au pays organisateur. Il apparaît que les Soviétiques travaillaient au répertoriage exact du contenu du Pavillon, mais la liste détaillée, en russe ou en français, n'a jamais vu le jour. Soit les Soviétiques ont dépassé les délais imposés par les éditeurs, ayant dû faire le tri à la dernière minute des objets à exposer pour perfectionner la présentation, soit des événements extérieurs absents des archives l'ont empêché.

Les rapports des responsables sur place au sujet du quotidien du PSov, déjà mentionnés, contiennent de nombreuses plaintes: sur le nombre de guides employés (seulement 15 de Moscou et 16 trouvés à Paris, tous mal formés), sur la quantité insuffisante d'objets à vendre, pourtant très réclamés (photos du pavillon, brochures sur la constitution de l'URSS)[68] et sur l'organisation de la vente des billets pour les spectacles et les films soviétiques[69], dont le nombre est important[70]. Or, les recettes ici aussi sont bien réelles: ne serait-ce qu'en 4 jours il a été vendu des billets au concert de l'Armée rouge pour une somme de 20 000 Fr[71] et les bénéfices provenant du cinéma montent à 50 569 Fr (10 113 Rub), une des sommes les plus élevées dans la partie «recettes» du bilan[72]. De même, la pauvreté du choix au kiosque (autre source de recettes potentielles), où l'on vend livres, journaux, cartes postales, revues, insignes, est également évoquée dans les rapports. Pourtant il rapporte à lui seul 1000 Fr par jour[73].

67 GARF: 9499-1-53, l.53.

68 Ces derniers objets vendus représentent des recettes nettes de 61 192 Fr (11 014 Rub), ibid., l.76.

69 Les rapports, GARF: 9499-1-4, l.43 et *passim.*

70 Cf. le répertoire [26, pp. 211–212].

71 GARF: 9499-1-4, l.43.

72 GARF: 9499-1-53, l.77.

73 Ibid., l.44. Cf. la liste d'objets autorisés à la vente (l'art. 24 de la Convention) [25, pp. 482–483].

La vente de souvenirs et d'objets d'artisanat populaire n'arrive pas à satisfaire la demande non plus. Or, l'élément-clé de la salle des Arts, d'après les visiteurs, est bien constitué par ce type d'objets: boîtes laquées de Palekh, Fedoskino, Kholui, porcelaine, objets en os de morse, bois sculpté, dentelles. Beaucoup de personnes voudraient les acheter, contrairement aux toiles et aux sculptures, jugées trop politisées (celles-ci n'intéressent que quelques visiteurs Américains)[74]. Cet intérêt pour l'artisanat, qui nourrit une nostalgie pour la Russie ancienne, avait déjà été relevé lors des expositions précédentes à Paris: l'Exposition universelle de 1900, le Salon d'Automne 1907 et surtout l'Exposition de 1925. Mais cette expérience cumulée n'incitera pas les organisateurs soviétiques à intensifier la vente d'objets-souvenirs, accessibles à tous. Cette fois-ci, pas de traces d'activité du Narkomtorg pour organiser ces ventes, ni de sa Représentation commerciale à Paris. Pourtant, lors de l'Exposition de 1925, c'est bien le Narkomtorg qui a organisé les 12 kiosques commerciaux destinés à cet effet.

De même, la vente d'objets exposés après la clôture de l'Exposition, possible selon l'art. 21 de la Convention, aurait pu être un autre volet de recettes. Mais dans le bilan nous ne trouvons que des objets offerts: les bas-reliefs de Chaikov, les plus chers parmi eux, déjà cités; les biens (pour 56 197 Fr) offerts à l'Association des amis de l'URSS, à la Colonie russe de Paris et à l'Intourist à Paris[75]; les albums de la Chambre de commerce nationale VTP, valant 70 729 Rub, offerts à l'Association pour l'étude de la culture soviétique[76]. La somme totale de ces objets offerts s'avère plus élevée que la partie «recettes» toute entière.

Ces quelques faits réunis confirment l'approche peu rationnelle et défiant toute logique à l'égard des recettes potentielles à tirer d'une telle manifestation. Alors que la propagande soviétique ne peut être exprimée autrement que par l'art «monumental et grandiose», par «des grands sujets et des grandes formes» [11], les autorités du plus haut niveau sont loin d'une réflexion sur la vente de petits objets. La recherche de petits bénéfices et de rentabilité ne peut, à leurs yeux, que dissoner avec l'importance de leur représentation ambitieuse et nuire aux objectifs de l'Exposition. Le seul bénéfice réel pour eux ne peut être que d'ordre politique.

74 L'appréciation des visiteurs, Livres d'or, GARF: 9499-1-5, l.8–9.
75 GARF: 9499-1-53, l.75.
76 Ibid., l.28.

Le RG français précise que «les expositions internationales sont précieuses <…>, car elles permettent aux nations de prendre conscience de l'étendue exacte de leurs ressources, de recenser leurs forces et leurs faiblesses, de se renseigner sur les débouchés qui s'ouvrent à elles <…>» [25, p. 239]. Côté soviétique, l'organisation de l'Exposition a révélé «des faiblesses» de plusieurs ordres: liées à la sélection, au respect des délais, à la variabilité des plans et directives établis, aux devis fluctuants, aux dépenses imprévues et injustifiées, et enfin, à la logistique défaillante. Néanmoins, l'opacité à ce sujet est entretenue, ce notamment afin de dégager la responsabilité des commanditaires du plus haut niveau. Pire encore, celle-ci est imputée aux structures participant à l'organisation du PSov, qui subissent des purges massives dès la fin de l'exposition: le Comité d'exposition, ses commissaires et son bureau de comptabilité, la Chambre de commerce nationale, le Comité des Arts du SNK, etc. Le personnel de la VOKS, soupçonné entre autres d'espionnage à cause de ses liens avec l'étranger, est également touché par les purges. Son expérience, accumulée lors de l'organisation d'expositions dans l'entre-deux-guerres, n'intéresse pas les plus hautes autorités.

Dans la gestion soviétique, tout dépend du commanditaire de l'exposition. La VOKS devait savoir «vendre» ses projets, prouver leur intérêt politique et leur rentabilité économique. Elle rendait des bilans prévisionnels et annuels aux instances supérieures, le Sovnarkom et le Narkomfin, respectant toutes les règles. Ces bilans étaient strictement contrôlés. Dans le cas de l'Exposition de 1937, les choix de dépenses émanaient directement de l'appareil d'État, et de ce fait ils n'étaient soumis à aucun contrôle ou gestion financière selon les normes réglementées.

La question du financement global reste en revanche controversée et il en ressort une conclusion ambivalente. D'une part, les dépenses soviétiques réelles s'avèrent plus économes que les devis initialement annoncés, notamment en roubles, et présentent finalement peu d'écart par rapport à certaines dépenses françaises. D'autre part, les sommes investies pour satisfaire les profits politiques et montrer «l'épanouissement social» s'avèrent, on le sait, fortement disproportionnées par rapport au niveau de vie du peuple soviétique et restent largement supérieures à celles d'autres pays participants, dont l'Allemagne nazie, principal concurrent idéologique de l'URSS de cette époque.

Список литературы

1 Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с.

2 Культурная жизнь в СССР: 1928–1941. Хроника / сост. С.Н. Базанов, М.А. Суслова. М.: Наука, 1976. 816 с.

3 *Воронова О.П.* Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976. 189 с.

4 Государственный бюджет СССР на 1937 год. М.: Наркомфин СССР, Госфиниздат, 1937. 96 с.

5 Дейнека. Живопись. М.: Издат. программа «Интерроса», 2010. 496 с.

6 *Коньшева Е.* «Комплекс превосходства»: павильон СССР на Всемирной выставке в Париже и советская культурная дипломатия // Quaestio Rossica. 2018. Т. 6. № 1. С. 161–182. https://doi.org/10.15826/qr.2018.1.289

7 Культурное строительство СССР. Стат. сб. М.; Л.: Госпланиздат, 1940. 268 с.

8 *Осокина Е.А.* За фасадом «сталинского изобилия». Распределение и рынок в снабжении населения в годы индустриализации. 1927–1941. М.: РОССПЭН, 1999. 271 с.

9 *Рождественский К.И.* Ансамбль и экспозиция. Л.: Художник РСФСР, 1970. 232 с.

10 *Рязанцев И.В.* Искусство советского выставочного ансамбля, 1917–1970: работы художников Москвы и Ленинграда. М.: Сов. художник, 1976. 374 с.

11 *Орлова М., Ситник К.* Скульптура и живопись на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке // Архитектура СССР. 1939. № 9. С. 30–40.

12 *Стригалев А.А.* О проектировании советского павильона для парижской выставки // Проблемы истории советской архитектуры: сб. науч. тр. М.: ЦНИИП градостроительства, 1983. № 6. С. 67–81.

13 *Barrot O., Ory P.* Entre deux guerres. La création française entre 1919 et 1939. Paris: Éd. François Bourin, 1990. 631 p.

14 *Bibert A.* Vitrine ou miroir de la nature du régime? Le pavillon de l'Allemagne à l'Exposition universelle de 1937 // Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande, 2017, t. 49, № 2, pp. 473–490. https://doi.org/10.4000/allemagne.604

15 *Buffat C.* La Fée Électricité et le mécénat électrique. La Fée Électricité de Dufy et le mécénat électrique dans l'entre-deux-guerres // Annales historiques de l'électricité, 2006, vol. 4, no 1, pp. 49–74. https://doi.org/10.3917/ahe.004.0049

16 *Chavanne B., Guttinger C.* La peinture décorative // Paris 1937: cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne / sous la dir. de B. Lemoine. Paris: Institut française d'architecture, 1987, pp. 364–391.

17 *Cohen J.-L.* URSS. Boris Iofan // Paris 1937: cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne / sous la dir. de B. Lemoine. Paris: Institut française d'architecture, 1987, pp. 184–189.

18 *David-Fox M.* Showcasing the great experiment: cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union, 1921–1941. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2012. 396 p.

19 *Davies R.W., Harrison M., Wheatcroft S.G. (eds.)* The economic transformation of the Soviet Union, 1913–1945. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994. 381 p.

20 *Delarbre H.* Construire l'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture. Histoire. 2011. URL: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736792 (consulté le 25 octobre 2020)

21 *Dullin S.* L'Union soviétique et la France à un tournant: conjoncture extérieure et évolution interne en 1936–1937 // Matériaux pour l'histoire de notre temps, 2002, № 65–66, pp. 55–60.

22 *Dunajewski H.* Le rouble soviétique face aux principales devises occidentales // Revue d'études comparatives Est-Ouest, 1987, vol. 18, № 1, pp. 35–57. https://doi.org/10.3406/receo.1987.1293

23 Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937. Catalogue général officiel. T. I (liste des exposants), 2e éd. Paris: R. Stenger, 1937. 861 p.

24 Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937. Catalogue général officiel. T. II (catalogue par pavillon). Paris: R. Stenger, 1937. 495 p.

25 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937). Rapport général présenté par Edmond Labbé. T. I. Paris: Imprimerie nationale, 1938. 497 p.

26 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937). Rapport général présenté par Edmond Labbé. T. X: Les sections étrangères (2e partie). Paris: Imprimerie nationale, 1940. 241 p.

27 *Gentili F.* Les sculptures du pavillon de l'Urss à l'Exposition de 1937 // Les nouvelles de l'archéologie, 2013, № 134, pp. 12–19. https://doi.org/10.4000/nda.2226

28 *Guillot P.* Faire de l'Exposition de 1937 une occasion de révolution urbanistique: Morizet et le rêve du «Grand Paris». Dossier: L'exposition internationale de 1937. Coordonné par P. Guillot // Cahiers d'Histoire, 2017, № 135, pp. 53–69. https://doi.org/10.4000/chrhc.5904

29 L'exposition 1937 et les artistes à Paris: catalogue / pref. de J. de Bosschère. Paris: Arts-Sciences-Lettres, 1937. 204 p.

30 Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Paris: Ministère du Commerce et de l'Industrie, 1937. 527 p.

31 *Osokina E.A.* De l'or pour l'industrialisation // Cahiers du monde russe, 2000, № 41/1, pp. 5–40. https://doi.org/10.4000/monderusse.36

32 Pavillon de l'U.R.S.S. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne: catalogue. Paris, 1937. [S. p.]

33 *Podzorova M.* Les pavillons de l'URSS lors des Expositions internationales à Paris en 1925 et 1937: continuités et différences dans la représentation artistique // L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques / sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. Villeneuve-d'Ascq: Presses Univ. du Septentrion, 2014, pp. 127–134.

34 *Sapir J.* L'économie soviétique «classique» // Marianne. URL: https://www.marianne.net/debattons/billets/l-economie-sovietique-classique (Consulté le 25 octobre 2020)

35 *Ter Minassian T.* Le pavillon soviétique à l'Exposition universelle de 1937: de la gloire des nations à l'effacement de la mémoire // Mémoires partagées, mémoires disputées. Écriture et réécriture de l'histoire / éd. par S. Benoist et al. Metz: Centre régional Univ. Lorrain d'Histoire, 2009, pp. 273–292.
36 *Trankvillitskaïa T.* Sous l'œil des instances officielles: la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres: thèse de doctorat. Lille: Univ. Charles-de-Gaulle, 2014. 526 p.
37 *Wilson S.* The Soviet Pavilion in Paris // Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992 / ed. by M. Cullerne Bown, B. Taylor. Manchester: Manchester Univ. Press, 1993, pp. 106–120.

References

1 *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia: dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953* [State power and artistic intelligentsia: documents of the Central Committee of CK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD on cultural policy: 1917–1953], comp. by A. Artizov, O. Naumov. Moscow, MFD Publ., 1999. 872 p. (In Russ.)
2 *Kul'turnaia zhizn' v SSSR: 1928–1941. Khronika* [Cultural life in the USSR: 1928–1941. Chronicle], comp. by S.N. Bazanov, M.A. Suslova. Moscow, Nauka Publ., 1976. 816 p. (In Russ.)
3 Voronova O.I. *Vera Ignat'evna Mukhina* [Vera Ignatievna Mukhina]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 189 p. (In Russ.)
4 *Gosudarstvennyi biudzhet SSSR na 1937 god* [The 1937 USSR State Budget]. Moscow, Narkomfin SSSR, Gosfinizdat SSSR Publ., 1937. 96 p. (In Russ.)
5 *Deineka. Zhivopis'* [Dejneka. Painting]. Moscow, Izdatel'skaia programma "Interrosa" Publ., 2010. 496 p. (In Russ.)
6 Konysheva E. "Kompleks prevoskhodstva": pavil'on SSSR na Vsemirnoi vystavke v Parizhe i sovetskaia kul'turnaia diplomatiia [Superiority complex: The Pavilion of the USSR at the Exposition Internationale in Paris and the Soviet cultural diplomacy]. *Quaestio Rossica*, 2018, vol. 6, no 1, pp. 161–182. (In Russ.) https://doi.org/10.15826/qr.2018.1.289
7 *Kul'turnoe stroitel'stvo SSSR. Stat. sb.* [Cultural construction of the USSR. Statistics]. Moscow, Leningrad, Gosplanizdat Publ., 1940. 268 p. (In Russ.)
8 Osokina E.A. *Za fasadom «stalinskogo izobiliia»: Raspredelenie i rynok v snabzhenii naseleniia v gody industrializatsii. 1927–1941* [Behind the "Stalin's plenitude" facade: Distribution and market in the supply of the population during the years of industrialization. 1927–1941]. Moscow, ROSSPEN Publ., 1999. 271 p. (In Russ.)
9 Rozhdestvenskii K.I. *Ansambl' i ekspozitsiia* [The Ensemble and the exposition]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970. 232 p. (In Russ.)

10 Riazantsev I.V. *Iskusstvo sovetskogo vystavochnogo ansamblia, 1917–1970: raboty khudozhnikov Moskvy i Leningrada* [The Art of the Soviet exhibition ensemble, 1917–1970: works of the artists from Moscow and Leningrad]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976. 374 p. (In Russ.)
11 Orlova M., Sitnik K. Skul'ptura i zhivopis' na Vsesoiuznoi sel'skokhoziaistvennoi vystavke [Sculpture and painting at the All-Union Agricultural Exhibition]. *Arkhitektura SSSR*, 1939, no 9, pp. 30–40. (In Russ.)
12 Strigalev A.A. O proektirovanii sovetskogo pavil'ona dlia parizhskoj vystavki [About the projection of the Soviet pavilion for the Paris exhibition]. In: *Problemy istorii sovetskoi arkhitektury, sb. nauch. tr.* [Problems in the history of Soviet architecture, collection of papers]. Moscow, TsNIIP gradostroitel'stva Publ., 1983, no 6, pp. 67–81. (In Russ.)
13 Barrot O., Ory P. *Entre deux guerres. La création française entre 1919 et 1939.* Paris, Éd. François Bourin, 1990. 631 p. (In French)
14 Bibert A. Vitrine ou miroir de la nature du régime? Le pavillon de l'Allemagne à l'Exposition universelle de 1937. *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande,* 2017, t. 49, № 2, pp. 473–490. (In French) https://doi.org/10.4000/allemagne.604
15 Buffat C. La Fée Électricité et le mécénat électrique. La Fée Électricité de Dufy et le mécénat électrique dans l'entre-deux-guerres. *Annales historiques de l'électricité*, 2006, vol. 4, no 1, pp. 49–74. (In French) https://doi.org/10.3917/ahe.004.0049
16 Chavanne B., Guttinger C. La peinture décorative. In: *Paris 1937: cinquantenaire de l'exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne,* sous la dir. de B. Lemoine. Paris, Institut Française d'Architecture, 1987, pp. 364–391. (In French)
17 Cohen J.-L. URSS. Boris Iofan. In: *Paris 1937: cinquantenaire de l'exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne,* sous la dir. de B. Lemoine. Paris, Institut Française d'Architecture, 1987, pp. 184–189. (In French)
18 David-Fox M. *Showcasing the Great Experiment. Cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union, 1921–1941.* Oxford, Oxford Univ. Press, 2012. 561 p. (In English)
19 Davies R.W., Harrison M., Wheatcroft S.G. (eds.) *The Economic Transformation of the Soviet Union, 1913–1945.* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994. 381 p. (In English)
20 Delarbre H. *Construire l'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture*. Histoire. 2011. Available at: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736792 (Accessed 25 October 2020). (In French)
21 Dullin S. L'Union soviétique et la France à un tournant: conjoncture extérieure et évolution interne en 1936–1937. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2002, № 65–66, pp. 55–60. (In French)
22 Dunajewski H. Le rouble soviétique face aux principales devises occidentales. *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, 1987, vol. 18, № 1, pp. 35–57. (In French) https://doi.org/10.3406/receo.1987.1293
23 *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937.* Catalogue général officiel. T. I (liste des exposants), 2e éd. Paris, R. Stenger, 1937. 861 p. (In French)

24 *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris 1937.* Catalogue général officiel. T. II (catalogue par pavillon). Paris, R. Stenger, 1937. 495 p. (In French)

25 *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937)*. Rapport général présenté par Edmond Labbé. T. I. Paris, Imprimerie nationale, 1938. 497 p. (In French)

26 *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937)*. Rapport général présenté par Edmond Labbé. T. X: Les sections étrangères (2e partie). Paris, Imprimerie nationale, 1940. 241 p. (In French)

27 Gentili F. Les sculptures du pavillon de l'Urss à l'Exposition de 1937. *Les nouvelles de l'archéologie*, 2013, № 134, pp. 12–19. (In French) https://doi.org/10.4000/nda.2226

28 Guillot P. Faire de l'Exposition de 1937 une occasion de révolution urbanistique: Morizet et le rêve du "Grand Paris". Dossier: L'exposition internationale de 1937. Coordonné par P. Guillot. *Cahiers d'Histoire*, 2017, № 135, pp. 53–69. (In French) https://doi.org/10.4000/chrhc.5904

29 *L'exposition 1937 et les artistes à Paris.* Catalogue. Préface de J. de Bosschère. Paris, Arts-Sciences-Lettres, 1937. 204 p. (In French)

30 *Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne.* Paris, Ministère du Commerce et de l'Industrie, 1937. 527 p. (In French)

31 Osokina E.A. De l'or pour l'industrialisation. *Cahiers du monde russe*, 2000, № 41/1, pp. 5–40. (In French) https://doi.org/10.4000/monderusse.36

32 *Pavillon de l'U.R.S.S. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne.* Catalogue. Paris, 1937. [S. p.] (In French)

33 Podzorova M. Les pavillons de l'URSS lors des Expositions internationales à Paris en 1925 et 1937: continuités et différences dans la représentation artistique. In: *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques,* sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. Villeneuve-d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, 2014, pp. 127–134. (In French)

34 Sapir J. L'économie soviétique "classique". *Marianne*. Available at: https://www.marianne.net/debattons/billets/l-economie-sovietique-classique (Accessed 25 October 2020). (In French)

35 Ter Minassian T. Le pavillon soviétique à l'Exposition universelle de 1937 : de la gloire des nations à l'effacement de la mémoire. In: *Mémoires partagées, mémoires disputées. Écriture et réécriture de l'histoire*, éd. par S. Benoist et al. Metz, Centre régional Univ. Lorrain d'Histoire, 2009, pp. 273–292. (In French)

36 Trankvillitskaïa T. *Sous l'œil des instances officielles: la coopération entre peintres français et soviétiques dans l'entre-deux-guerres.* Thèse de doctorat. Lille, Univ. Charles-de-Gaulle, 2014. 526 p. (In French)

37 Wilson S. The Soviet Pavilion in Paris. In: *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917–1992,* ed. by M. Cullerne Bown, B. Taylor. Manchester, Manchester Univ. Press, 1993, pp. 106–120. (In English)

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

БУКЕТ ФИАЛОК И НЕМНОГО НЕРВНО: ШТРИХИ К НОБЕЛЕВСКИМ ДНЯМ 1933 Г.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 25 декабря 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-472-505

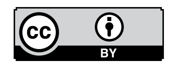
Статья по гранту РФФИ: 20-012-00539 А «Нобелевские лауреаты Б.Л. Пастернак (1958) и М.А. Шолохов (1965) в европейской кросс-культурной коммуникации. Новые материалы к истории русской литературы 1930-1960-х гг.»

Аннотация: В 1933 г. И.А. Бунин стал первым русским лауреатом Нобелевской премии по литературе. В основу статьи легли материалы, хранящиеся в московских архивах и дополняющие бунинскую нобелиаду, довольно полно воссозданную исследователями на основе зарубежных архивов и периодики. Эго-документы прямых участников и наблюдателей событий, развернувшихся между 9 ноября (известие о выборе Шведской академии) и 3 декабря (отъезд Бунина из Парижа в Стокгольм), сохранили подлинность исторического момента в трогательных деталях и отразили маневры различных идейно-политических сил, пытающихся манипулировать лауреатом. В бунинском фонде РГАЛИ отложились телеграммы лауреату, адресованные ему письма Е.П. Ковалевского и А.В. Карташева, вовлеченных в организацию парижских чествований, а также послания стокгольмских корреспондентов писателя. С этими материалами перекликаются дневниковые записи П.Е. Ковалевского и письма Карташева И.С. Шмелеву, хранящиеся в архивном фонде ДРЗ, и всю картину дополняют письма Г.Н. Кузнецовой Л.Ф Зурову из Стокгольма с припиской Бунина, хранящиеся там же. Все архивные материалы публикуются — полностью или в выдержках — впервые.

Ключевые слова: русское зарубежье, Нобелевская премия по литературе, И.А. Бунин, газета «Возрождение», А.В. Карташев, И.С. Шмелев, П.Е. Ковалевский, эго-документы, архивы.

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Марченко — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; зав. отделом, ГБУК г. Москвы Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, ул. Нижняя Радищевская, д. 2, 109240 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9751-0319
E-mail: tvmarch@mail.ru

Для цитирования: *Марченко Т.В.* Букет фиалок и немного нервно: штрихи к нобелевским дням 1933 г. // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 472–505. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-472-505



BOUQUET OF VIOLETS, OR BEING A BIT NERVOUS: FINISHING TOUCHES TO THE 1933 NOBEL DAYS

© 2020. T.V. Marchenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Moscow, Russia
Received: December 25, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Acknowledgements: This research has been supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), no 20-012-00539

Abstract: In 1933, Ivan Bunin was the first Russian author to be awarded the Nobel Prize in literature. This article bears on the materials held in Moscow archives that contribute to the Bunin "Nobeliade" that researchers have reconstructed relying on foreign collections. The ego-documents of direct participants and first-hand witnesses of the events that took place between November 9 (the announcement of the Swedish Academy) and December 3 (Bunin's departure from Paris to Stockholm) add touching details to this historical moment and also demonstrate different attempts to manipulate the laureate. Dozens of telegrams and some letters to the laureate are stored in the Russian archive of art and literature. They overlap with the letters of the abovementioned Bunin's correspondents to other persons held in the House of Russia Abroad. They latter archive also includes a handwritten note of Bunin. This is the first publication of the mentioned archive materials.

Keywords: Russian émigré, Nobel Prize for literature, Ivan Bunin, newspaper *Vozrozhdenije* (Renaissance), A.V. Kartashev, I.S. Shmelev, P.E. Kovalevskij, ego-documents, archives.

Information about the author: Tatiana V. Marchenko, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Head of the Department, A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad, Nizhnyaya Radishchevskaya 2, 109240 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9751-0319

E-mail: tvmarch@mail.ru

For citation: Marchenko T.V. Bouquet of Violets, or Being a Bit Nervous: Finishing touches to the 1933 Nobel Days. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 472–505. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-472-505

К 150-летию И.А. Бунина

Нобелпремия

В первой книге 110-го тома «Литературного наследства» [3], спустя почти полвека [2] вновь посвященного И.А. Бунину накануне его 150-летнего юбилея, опубликованы на цветных вклейках фотографии диплома и медали первого русского лауреата Нобелевской премии по литературе (1933), хранящихся в Русском архиве Особых коллекций Бротертонской библиотеки Лидского университета (Великобритания).

Обратившись к истории присуждения самой известной международной награды русским писателям (см.: [7; 8; 9; 11; 12]), мы рассматривали нобелиаду Ивана Бунина на материалах архива Шведской академии (Стокгольм), с привлечением русской эмигрантской, французской и шведской периодики, а также других, прежде всего зарубежных, архивов. За последнее время «нобелевский сюжет» биографии И.А. Бунина пополнился новыми материалами, главным образом из личного архива писателя и его окружения в Лидсе [5; 3, с. 664–690]. Удивительным образом исследователи (включая автора этих строк) упустили из виду некоторые весьма любопытные документальные свидетельства тех «невозможных» дней[1], одновременно радостно-праздничных и мучительно-утомительных и для лауреата, и для его близких. Среди тех, чьи послания Бунину или записи о нем мы впервые приводим ниже, были и именитые обитатели русского Парижа, непосред-

1 «[Р]ассказать, как я живу эти дни, *невозможно*», — уверял близких Бунин [3, с. 668], письмо от 10.11.1933. По крайней мере ноябрь и декабрь 1933 г. прошли для лауреата и его окружения в круговерти изнурительной праздничной горячки.

ственно принимавшие участие в организации торжеств в честь писателя и в самих торжествах, и жители Стокгольма, причастные к приему русского лауреата в шведской столице, и те, кому выпала роль наблюдателей, способных трезво оценить события — и со сцены, и с галерки, неизбежно зоркой и критичной. Публикуемые ниже эго-документы и выдержки из них[2] — это не детальное восстановление парижских чествований в ноябре 1933 г. первого русского нобелевского лауреата по литературе, а лишь некоторые прежде упущенные детали из бунинской нобелиады — одного из самых ярких эпизодов в истории русского межвоенного Парижа.

Как только 9 ноября в Стокгольме был объявлен нобелевский лауреат по литературе 1933 г., на Бунина обрушился шквал поздравлений, о чем наглядное представление можно получить, листая каталог лидской архивной коллекции писателя [17], где в датах бессчетно повторяется цифра 1933 и даже создана особая единица хранения — список «Нобелевские дни» (MS.1066/1377) с перечислением организаций и лиц, откликнувшихся на одно из самых значительных событий в жизни межвоенного русского зарубежья — присуждение Нобелевской премии русскому писателю-эмигранту[3]. Несколько десятков телеграмм, адресованных на виллу Бельведер в Грассе, сохранились в бунинском фонде РГАЛИ[4], и даже сейчас, просматривая их на ленте микрофильма, ощущаешь ту сумасшедшую радость, которая охватила русский литературный Париж, все русское рассеяние. Телеграммы, разложенные в алфавитном порядке[5] (Аминадо, Бахрах, Блох, Городецкая, Даманская, Демидов, Зайцевы Соллогубы, Кнут, Ландау (Алданов), Лазаревский, Оцуп, Сазонова, Тэффи, Фельзен, Ходасевич, Цетлин, Юшкевич), основным потоком пришли 9–11 ноября 1933 г., но не иссякали всю неделю, даже весь месяц.

2 Все архивные документы цитируются по современной орфографии и пунктуации, включая имена собственные, с исправлением по умолчанию орфографических ошибок и описок, с расставлением принятых в современном правописании знаков препинания; все личные обороты речи сохранены. Все переводы с иностранных языков принадлежат нам — *Т.М.* Все подчеркивания принадлежат цитируемым авторам. Известные лица, события, факты не комментируются.

3 Многие из поздравлений, сохранившихся в лидской части бунинского архива, мы цитируем в: [8, с. 405–433].

4 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 137. 53 л.

5 Возможно, Буниными при разборке архива, поскольку кое-где оставлены рукописные пометы, например: «Лоло, Вера Мунштейн» (фамилия вписана), а на двух бланках, возле имен Кулишера и Фельзена, приписано: «погиб у немцев».

Текст телеграммы, несмотря на его лаконичность и известную однотипность, вызванную острым желанием немедленно поделиться с виновником торжества восторгом от невероятной и прекрасной новости и поздравить его, все же дает порой представление о личности автора послания и о его отношении к адресату. Телеграммы отражают самую первую, спонтанную реакцию и позволяют ощутить атмосферу пьянящего счастья, охватившего в те дни всю эмиграцию. За единичным исключением, телеграммы были отбиты по-французски, иногда с вкраплением русских слов или фраз латиницей. «Горячо», и «сердечно» — самые расхожие эпитеты: «Сердечные поздравления. Д. Мережковский, З. Гиппиус», «Поздравляем от всего сердца. Одоевцева, Георгий Иванов». Для кого-то Нобелевская премия Бунина — личная радость, другие счастливы за лауреата, но есть и те, кто торжествует от имени всей русской литературы и от всей эмиграции: «Счастлива за вас, за русское дело, горячо поздравляю. Сазонова», «Братски поздравляю лауреата, да здравствует наша великая русская литература. Шмелев», «ваш праздник — это общий праздник. Кнут».

Бунина именуют «нашим великим писателем» (В. и О. Барятинские, Бикерманн, Кулишер), «славой русской литературы» (Тэффи). Упрямая М.И. Цветаева, не разделяя всеобщего преклонения перед Буниным, но горячо радуясь за русскую литературу, отбила из Кламара 10 ноября телеграмму жене лауреата, Вере Буниной: «Первая Нобелевская премия <по литературе>. Благородство. Женская твердость. Марина». После ее имени от руки вписано латиницей: Zwietaeva. «Пятнадцать Струве» (так и подписано) телеграфировали из Парижа, а Глеб Струве особо — из Лондона. На имя Н.К. Кульмана пришла телеграмма от актера и режиссера Александра Санина (и была передана адресату — нобелевскому лауреату). Бланк проштемпелеван, но телеграмма эта, в отличие от всех прочих, написана от руки невообразимыми каракулями, причем это одновременно и транслитерация, и транскрипция на латинице русского текста, который, впрочем, можно разобрать: «Приветствую, радуюсь мировому признанию Вашего таланта, которым родина гордится издавна». А.П. Буров и Сергей Горный (А.А. Оцуп), телеграфирующие из Берлина, экономно воспользовались немецким словообразованием и поздравили Бунина с «Нобелпремией» (Nobelpreis). Сохранившиеся без штемпеля две телеграммы были адресованы «Mme Bounine» — от семьи Алексинских («Обнимаем лауреата

и вас») и от Г.В. Адамовича из Ниццы («Искренние поздравления, всем тысяча пожеланий»). Вероятно, самая замечательная количеством и «качеством» подписей телеграмма была послана 13 ноября: «Ежемесячное собрание “Кочевья” шлет вам искренние поздравления. Слоним, Ладинский, Браславский, Берлин, Соколовский, Шеметов, Берберова, Адамович, Смоленский, Болотов, Червинская, Кнут, Кильберин, Дикой, Алферов, Риви, Мандельштам, Островский, Кривицкий, Гершуни, Лапина, Гринберг, Постников, Фельзен, Герцык, Раевский, Зульцер, Кауфман, Луцкий, Горлин, Терапиано, Варшавский, Блох, Ставров, Прегель». Комментировать этот список нет нужды.

Отозвалось и несколько переводчиков: Рут Ведин-Ротштейн (Rothstein) из Стокгольма, Кэте Рохзенберг и <А.З.> Штейнберг (Steinberg)[6] из Берлина, французы — Монго (Mongault), Дени Рош (Roch), Анна Жинест-Тези (Gineste-Tesi). Последняя лучше всех выразила общее чувство: «Всем сердцем присоединяемся к тем, кто празднует в вашем лице триумф русской мысли». Среди откликнувшихся «celebrities» оказался нобелевский лауреат 1930 г. Синклер Льюис, телеграфировавший 14 ноября из Чикаго (некогда Томас Манн с напускной забывчивостью назвал знаменитый рассказ Бунина «Человеком из Чикаго»). Этот краткий текст заслуживает того, чтобы привести его в оригинале:

> To the gentleman from Russia who made the gentleman from San Francisco so gloriously living my most affectionate congratulations on the Nobel Prize. Sinclair Lewis.
>
> Господину из России, создавшего и прославившего господина из Сан-Франциско, мои самые душевные поздравления с Нобелевской премией. Синклер Льюис.

27 ноября лаконично телеграфировала Сельма Лагерлёф — нобелевский лауреат 1909 г., член Шведской академии (с 1914 г.): «Благодарности, поздравления».

6 Подпись без инициалов; всего вероятнее, А.З. Штейнберг (1891–1975) — философ, публицист, переводчик, автор работ о Достоевском, активный участник литературно-культурной жизни русского Берлина (1923–1934).

Букет фиалок

Общее эмигрантское воодушевление и собственное обоснование справедливости увенчания именно Ивана Бунина филолог и историк Петр Евграфович Ковалевский[7] доверил дневнику. Одна из копий этого дневника хранится в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына в фонде Ковалевских в виде собственноручной машинописи с правкой[8]. П.Е. Ковалевский довольно подробно протоколировал эмигрантскую повседневность, заносил в дневник и значительные, и мелкие события из церковно-религиозной жизни русской диаспоры, а также факты безусловного историко-культурного значения[9]. К таким и относится запись от 10 ноября (28 октября; все записи датированы двумя стилями) 1933 г. Это была пятница:

> С величайшей радостью узнали сегодня из газет о присуждении Ивану Алексеевичу Бунину Нобелевской премии по литературе. Для него это и почетно, и дает возможность жить и издавать, а для всех русских — большая победа, так как в первый раз премия выпадает на их долю, да еще в такие безнадежные времена. Самое отрадное, что венец выпадает последнему русскому классику и писателю Пушкинской школы, а не современному «стилисту». Он — последний русский академик по разряду изящной словесности. Уже сегодня, верно, со всех концов русского рассеяния полетели приветствия и радостные пожелания[10].

7 П.Е. Ковалевский (1901–1978) — доктор историко-филологических наук (диссертация на тему «Н.С. Лесков (биография, критика трудов, библиография)» защищена в Сорбонне 30 января 1926 г.), преподаватель Свято-Сергиевского Богословского института, религиозный мыслитель и автор первого энциклопедического обзора о русской эмиграции (1971) «Зарубежная Россия: История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека (1920–1970)». Сын Евграфа Петровича Ковалевского (1865–1941), политического и общественного деятеля, председателя отдела средней школы Русской академической группы в Париже, одного из руководителей комитета по обеспечению высшего образования русскому юношеству за границей.

8 Более подробно о фонде и legenda к нему, а также о дневнике П.Е. Ковалевского см.: [6].

9 Публикуя дневник П.Е. Ковалевского за 1924 г., Н.В. Ликвинцева отмечает, что «с ранней юности и до глубокой старости он старается каждый день вести дневник и фиксировать в нем историческую канву собственной жизни, акцентируя внимание не столько на личной истории, сколько на приметах времени и эпохи» [6, с. 85].

10 ДРЗ. Ф. 69. Семейный фонд Ковалевских. Оп. 1. Дневники П.Е. Ковалевского 1918–1938 гг. Ед. хр. 45. 1933 г. август-ноябрь. Л. 72.

Коллективное поздравление почетному академику[11] от Русской академической группы подписали А.Н. Анциферов, Н.А. Добровольская-Завадская, С.Е. Савич и отец автора процитированного дневника Е.П. Ковалевский[12]. Евграф Петрович вступил от имени группы в переписку со свежеиспеченным нобелевским лауреатом по поводу организации его чествований в Париже. В понедельник 13 ноября 1933 г. из редакции газеты «Возрождение» (в левом верхнем углу указаны лишь день недели и место, где письмо создавалось, возможно, коллективными усилиями) Евграф Петрович пишет[13]:

> Глубокоуважаемый и дорогой Иван Алексеевич!
>
> Кроме банкета Современных записок ваши «читатели и почитатели» хотели бы устроить Вам «встречу и здравицу» от рядовых эмигрантов, для которых назначение Вам Нобелевской премии[14] было огромной радостью! x)
>
> Предполагается в субботу[15] в 4 часа дня собраться на quai de Tokyo[16]. Вступительное слово Маклакова В.А. как председателя дня русской культуры,

11 И.А. Бунин был избран почетным академиком по разряду изящной словесности в Санкт-Петербургскую Императорскую академию наук в 1909 г. «[Д]еятели литературы и искусства высоко ценили избрание их почетными академиками, рассматривали его не только как проявление внимания Академии наук к отечественной культуре, но и как акт общероссийского признания» [13].

12 РАЛ. MS.1066/1637-1638. Еще одно имя осталось нерасшифрованным составителем каталога Э. Хэйвудом и оставлено под вопросительным знаком: [Brovskii?] [16, с. 60]. Всего вероятнее предположить, что неразобранной оказалась подпись профессора-экономиста М.В. Бернацкого, упоминаемого далее в разных контекстах бунинских торжеств.

13 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 119. Л. 1.

14 Подчеркнуто автором письма; слова «назначение Вам Нобелевской» подчеркнуты дважды.

15 Чествование Бунина состоялось в воскресенье 26 ноября в Театре Елисейских полей. Помимо названных Ковалевским русских участников (Маклаков, Зайцев), на вечере выступили: профессор русского языка и литературы филологического факультета Сорбонны, автор ряда книг о России Эмиль Оман (Haumant; 1959–1942) и члены Французской академии, лауреаты Гонкуровской премии братья Жером (1874–1953) и Жан (1877–1952) Таро (Tharaud) (подробнее см.: [10, с. 528]). «Последние новости» и «Возрождение» дали об этом чествовании краткие отчеты 27 ноября и развернутые — 28 ноября.

16 26, av. de Tokyo (16 округ) — по этому адресу собиралась на заседания Русская академическая группа (членами которой, в частности, были двое из цитируемых в настоящей статье авторов — А.В. Карташев и Е.П. Ковалевский, а также главный редактор газеты «Возрождение» Ю.М. Семенов). В одном из двух крыльев в здании Дворца Токио, возведенного в 1937 г. к Всемирной выставке, размещалась Русская Консерватория (Консерватория Русского народного университета им. С.В. Рахманинова). Дворец получил свое название по улице, на которой находился, — авеню Токио (до 1935 г., сейчас носит название авеню Нью-Йорка).

краткая речь Б.К. Зайцева как литератора и мое приветствие от читателей и почитателей в заключение.

10-летняя Таня Тимашова[17] поднесет Вам букет фиалок и квартет Кедрова[18] пропоет славу. Вы скажете в ответ то, что пожелаете. Затем будет подано вино и печенья — чокнутся, поздравят, Вы пожмете несколько десятков рук и в 1½ часа церемония кончится. Если да, телеграфируйте мне (62 rue de Republique Meudon S.O.[19]). В состав инициативной группы входят от Академической группы <А.Н.> Анциферов — проф. <М.В.> Бернацкий — <А.В.> Карташев — Ю.<Ф.> Семенов и др. —

Примите горячие и искренние поздравления от меня и моей семьи.

Душевно к вам расположенный Е. Ковалевск<ий>

(Евграф Петрович)

[x]) Для них банкет может стать подарком.

Это письмо еще не успело прийти в Грасс, как вдогонку полетела следующая записка, набросанная Е.П. Ковалевским 14 ноября на бланке Русской академической группы (Groupe académique russe)[20] и озаглавленная, несмотря на краткость, «О чествовании в Париже»:

Идея Вашего чествования разрастается, скромный проект вчерашнего дня оставлен. В.А. Маклаков собирается созвать представителей общественных организаций и по согласованию с Вами обсудить, где и как устраивать это чествование.

Поскольку проспект проложен по набережной, то очевидна обычная ошибка в адресе — quai (набережная) вместо avenue (проспект).

17 Татьяна (Таня, Тата) Тимашова — ученица балетной студии О.И. Преображенской, балерина.

18 Мужской квартет Н.Н. Кедрова (1871–1940). Созданный в России в начале XX в., когда сам Николай Николаевич Кедров, происходивший из духовного сословия, был оперным певцом, выступал на сцене Мариинского театра, квартет исполнял вокальную музыку самых разных жанров. В эмиграции воссозданный квартет дал свой первый концерт в 1923 г. в Берлине; Н.Н. Кедров выступал и в ипостаси композитора, сочиняя для квартета духовную музыку.

19 Медон, улица Республики, 62. S.O. (фр. Seine-et-Oise) — департамент Сены и Уазы с центром в Версале, создан в 1790 г., упразднен в 1968 г.

20 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 119. Л. 2.

Однако именно в этот день, 14 ноября 1933 г., И.А. Бунин сам отправился в Париж — в ореоле нобелевского лауреата, и все дальнейшие переговоры и обсуждения велись устно. Письма и телеграммы направлялись уже не в Грасс на виллу Бельведер, а в отель «Мажестик», где поселился «При-Нобель».

Теплое слово

В день присуждения премии Бунину телеграфировали из Стокгольма самые разные лица — журналисты И.М. Троцкий и, «без ума от радости», С. Шессен (С.Б. Шерешевский)[21], Нильс Гебер, рядом с именем которого сохранилась приписка рукой Бунина: «шведский издатель»[22].

16 ноября Нильс Гебер и Серж Шессен (С.Б. Шерешевский) телеграфируют на Бельведер вместе, и смысл телеграммы:

> Не стесняйтесь воспользоваться гостеприимством Олейникова. В любом случае будет тише. Горячо надеемся на приезд г-жи Буниной[23],

— мог бы озадачить, если бы не письмо самой Веры Николаевны мужу в Париж, в котором она подробно рассказывает, как они с «Галей» (Г.Н. Кузнецовой) готовятся к поездке в Швецию, и пытается выяснить, действительно ли Иван Алексеевич задумал ехать туда один [3, с. 666–667]. Фразу В.Н. Буниной в письме к мужу от 21 ноября: «Гебер в телеграмме меня приглашает в Стокгольм» — публикаторы откомментировали следующим образом: «Телеграмма неизвестна» [1, с. 669–670]. Можно было бы счесть, что это процитированная выше телеграмма, которую Вера Николаевна получила в отсутствие отправившегося в Париж мужа, вероятно, это еще одна телеграмма, о которой речь пойдет ниже. Отметим только, что гостеприимством Нобелей-Олейниковых Бунин воспользовался[24], хотя надежды на ти-

21 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 122. Л. 1.

22 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 1. Поскольку шведы телеграфировали по-французски, то имя шведского издателя в архивной описи оказалось переданным по-русски в соответствии с французским произношением: Жебер.

23 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 3.

24 Вместе с Эммануилом Нобелем чета Олейниковых с 1923 г. снимала большую квартиру в доме по адресу Södra Blasieholmskajen 4A, на набережной напротив Королевского дворца и прямо по соседству с Гранд-отелем, где традиционно останавливались нобелевские лауреаты. В 1932 г. Э. Нобеля не стало, его трехкомнатные апартаменты освободились; именно в

шину не оправдались; Г.Н. Кузнецова писала Л.Ф. Зурову из Стокгольма 10 декабря, что живут они с Верой Николаевной в одной комнате и «довольно бесприютны, т. к. во всех комнатах целый день толчется народ»[25].

Дважды Вера Николаевна сообщает мужу о необычайно для нее лестном предложении шведского издателя: «Да, главное: Гебер просит ему дать право на шведском языке издать мои мемуары! Прислал телеграмму» (письмо от 16 ноября [3, с. 665]); «Гебер просит телеграммой авторизацию у меня на мои мемуары. Я ответила ему на превосходном французском языке ни да, ни нет. Но меня это очень подбодрило. Может быть, и на моей улице будет праздник, и я заработаю кроны. Ведь у меня много написано» (письмо от 18 ноября [3, с. 667]). Вера Николаевна, очевидно, сильно воодушевилась, да и хотелось блеснуть собственными успехами перед прославленным на весь мир «Яном». Коллектив публикаторов переписки полагает, что и такая «телеграмма неизвестна» [3, с. 665], «телеграмма Н. Гебера не сохранилась» [3, с. 668]. Однако не сохранилась она в лидской коллекции Буниных, поскольку попала в фонд писателя в РГАЛИ, дело так и озаглавлено: «Телеграмма Жебера (Geber) Буниной-Муромцевой Вере Николаевне»[26]. Телеграмма, где речь идет и о мемуарах, и о приглашении в Стокгольм, была отбита также 16 ноября, вот ее текст:

> Если вы пишете мемуары, сохраните, пожалуйста, права на шведское издание за мной. Добро пожаловать вместе с мужем в Стокгольм, с наилучшими чувствами, Гебер.

Это издание, к сожалению, не состоялось.

Пространная телеграмма Н. Гебера от 24 ноября носит чрезвычайно деловой характер, связанный с правами на перевод и издание в Швеции бунинских произведений. Это послание в 10 строк, впрочем, объясняется лишь обычной ежегодной шумихой вокруг нового нобелевского лауреата и коммерческими — в отношении Бунина совершенно не оправдавшимися —

них и остановился И.А. Бунин в декабре 1933 г. Сейчас это здание принадлежит Шведскому автомобильному клубу. За предоставленную информацию благодарим писателя, переводчика Бенгта Янгфельдта (Jangfeldt; Швеция).

25 ДРЗ. Ф. 3. Зуров Леонид Федорович. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 30.

26 РГАЛИ. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 173. Л. 1 (с характерной ошибкой в транскрипции шведского имени по французскому образцу).

расчетами издателей. Завершается телеграмма с оптимизмом: «Ждем вас в Стокгольме для решения о новых изданиях»[27].

Еще одно послание, переданное телеграфом из Стокгольма, имеет эпистолярную предысторию. Профессор А.В. Карташев, учеником которого был П.Е. Ковалевский — и в Свято-Сергиевском богословском институте, и на историко-филологическом факультете русского отделения Парижского университета, — принимал самое активное участие в торжествах, устроенных во французской столице в честь Бунина. Однако сам факт, что он пишет письмо, а не пытается переговорить с нобелевским лауреатом лично, как нельзя лучше раскрывает фантасмагорическую атмосферу тех дней. Тема письма, между тем, прямо касается поездки в Стокгольм, а тон Антона Владимировича, который моложе Ивана Алексеевича пятью годами (1875–1960), несколько брюзглив. За неделю в роскошном номере «Мажестика» Бунин далеко продвинулся в столь упоительной для него роли гордости и славы русской литературы[28]. Дата и подпись составляют единое целое с этим посланием.

22.XI.1933

Дорогой Иван Алексеевич.

Удосужьтесь до Стокгольма[29] прочесть эти мои строки. Не могу удержаться не высказать Вам мой совет.

В первых рядах русской колонии там Вы встретите священника Александра Рубца[30]. Он, собственно, заместитель штатного протоиерея о. Петра

27 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 115. Л. 2. В издательском доме Нильса Гебера в переводе на шведский язык вышли (тираж несколько раз допечатывался) три книги Бунина — «Юность Арсеньева»; «Странствия Арсеньева»; «Деревня. Суходол»: Arsenjevs ungdom / av Ivan Bunin / bemynd. övers. från ryska originalet av Ruth Wedin Rothstein. Stockholm: Geber, 1931. 288 s.; Arsenjevs irrfärder / bemynd. övers. från ryska originalet av Ruth Wedin Rothstein. Stockholm: Geber, 1933. 153 s.; Byn. Suchodol / bemynd. övers. från ryska originalet av Ruth Wedin Rothstein. Geber, 1933. 289 s. Ряд книг выпустили (до 1933 г. включительно) другие издательства [8, с. 314–326]. После присуждения Бунину Нобелевской премии ни одной книги Бунина в Швеции издано не было, вплоть до недавнего перевода «Темных аллей»: Bunin Ivan. Mörka alléer / översättning av Per-Olof Andersson. Örebro: Akvilon, 2008. 196 s.

28 Впрочем, и богослов склонен к морализаторству даже в кругах ему гораздо более близких, например, в письмах к И.С. Шмелеву не отказывает себе порой в «нравоучении, которое учитель прописывает своему нерадивому ученику» [15, с. 184].

29 Первые три слова подчеркнуты дважды.

30 Рубец (Roubetz, Rubetz, Roubets) Александр Александрович (1882–1956) — активный член русской колонии в Швеции, в Стокгольме с 1918 г. Доктор юриспруденции, препо-

Румянцева. Старик Румянцев уже полная руина. Но живет при той же русской посольской церкви, которая осталась единственным центром нац<иональной> России с появлением большевиков[31]. А Рубец — это быв<ший> Советник нашего посольства в Норвегии, лицеист, дипломат, ч<елове>к светский. Он преподает русск<ую> историю и литературу в средней школе и читает лекции в шведск<ом> университете. Языки знает в совершенстве. Ч<елове>к бойкий, тароватый, благодушный семьянин, — единственная борода (в виде ласточкина хвоста) во всей Швеции — на удивление всем студентам и мальчишкам. Дети думают, что это рождественский дед.

Для большинства русской колонии (не еврейской и мало-мальски верующей), наши иереи там — некий возглавляющий символ русской культуры. И буржуазное протестантское шведское общество так же смотрит на них. И вам надо не упустить это из внимания. Вероятно, и Серг<ей> Серг<еевич>[32] Шершевский вам их надлежаще представит и покажет. Если будут приглашать — загляните к ним[33], поклонитесь тени России в маленькой церкви, в солидном краснокирпичном доме уютно устроенной. Иначе, пожалуй, русские огорчатся, и шведы не поймут.

Берегите нервы и здоровье.
Сердечно Ваш
А. Карташев.

Не иначе как благоприятный ответ от Бунина был получен, и Карташев нашел случай дать об этом знать в Стокгольм, потому что Александр

даватель в ряде учебных заведений в Стокгольме и в Упсале, автор ряда работ по русской литературе и русской православной церкви. Священник, рукоположен в сан в 1929 г. Основатель православного прихода в Осло (1931), служил в нем с 1935/1936 по 1947 г. В 1950-е гг. был настоятелем домовой Свято-Иннокентиевской церкви в шведском городе Эскильстуна (Eskilstuna). Близкие Бунина не запомнили его имени и называли в письмах и публикациях другими инициалами (Н., М. и под.)

31 Свято-Преображенская церковь — православный приход Константинопольского патриархата — расположена по адресу Birger Jarlsgatan, 98. Протоиерей Петр Румянцев (1854–1935) стал настоятелем в 1888 г., при нем было возведено и им освящено новое здание церкви. О. Петра Румянцева, члена ряда научных обществ и автора очерка «Из истории русской православной церкви в Стокгольме» (Берлин, 1910), в 1936 г. сменил священник Стефан Тимченко, выпускник Свято-Сергиевского богословского института в Париже.

32 Правильно: Борисович.

33 Подчеркнуто так.

Рубец, так душевно аттестованный и горячо рекомендованный русскому писателю, отправил ему из Стокгольма письмо, датированное 12/25 ноября 1933 г.[34] В левом верхнем углу традиционно приведен адрес (в отдаленном восточном пригороде «Ольстен» (Älsten; правильно Эльстен) и должности автора письма, по-русски — священник, и по-шведски — пастор (священник), преподаватель университета.

> Простите, что, не будучи Вам известен, решаюсь писать Вам и тем отнимаю от Вас время, но делаю это с благословения С.Б. Шершевского, с которым я в хороших отношениях и который посоветовал мне обратиться прямо к Вам. Позвольте сказать Вам, что я, кроме того, что я священник нештатный, для Швеции и Норвегии, состою лектором русского языка и литературы в Упсальском университете, в Высш[ей] коммерч[еской] академии в Стокгольме и в Правительственной гимназии в Стокгольме.
>
> Дело в том, что я начал собирать русских людей на беседы по религиозно-нравственным вопросам, и будущая беседа состоится в пятницу 8 декабря в 8 ч<асов> вечера. Русские люди в Стокг<ольме> (их около 175 ч<еловек>) не имеют здесь пока никаких организаций, и потому единственный раз, когда они могли бы встретить Вас и услышать от Вас несколько слов, теплых слов дорогого для всех нас Русского Писателя, признанного теперь всем миром, это было бы на нашей беседе 8 декабря. Поэтому, если сможете, оставьте этот вечер для тех русских, которые не попадут на Ваше торжество и которые не смогут принять участие в другом чествовании Вашем.
>
> Простите мою дерзость и, если можно, не откажите, помня, что здесь нас очень мало и мы очень разрознены пока. Соедините нас теплым словом, и Вы сделаете большое дело для нас, заброшенных здесь на Севере.
>
> С чувством глубочайшего к Вам уважения
> имею честь быть Вашим покорным слугою
> и богомольцем
>
> священник Александр Рубец.

Спустя несколько дней после того, как это чудесное, доброе и светлое письмо было получено в Париже, где прославленный на весь мир великий

34 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 122. Л. 1.

писатель русский едва ли помышлял о вопросах религиозно-нравственных, программа нобелевских чествований в Стокгольме окончательно прояснилась, и о. Александр Рубец телеграфировал лауреату 30 ноября в отель «Мажестик»[35]:

> Русские в Стокгольме просят Вас пожаловать на чаепитие в Вашу честь 9 декабря в четыре часа или назначьте сами, когда Вам удобно. Умоляем ответить. Священник Рубец.

Отчет об этом чаепитии находим как в шведских газетах [8, с. 475–476], так и, в частности, в письме Г.Н. Кузнецовой Л.Ф. Зурову от 10.12.1933[36]: «Вчера были на чае, устроенном рус<ской> колонией в ресторане, стоящем в лесу среди зоол<огического> сада (проезжали мимо дворца Марьи Павловны). Русских здесь мало, очень ошведились, говорят с трудом. И<вану> А<лексеевичу> вдели в петлицу трехцветный значок, пели ему и В<ере> Н<иколаевне> “Многая лета” <...>. Священник о. Н. <так!> Рубец сказал речь, очень театральную и декламаторскую, кот<орая>, кажется, однако всем понравилась, затем было предложено основать первое здесь лит<ературное> общество имени Бунина». Благие пожелания![37]

35 Там же. Л. 2.

36 ДРЗ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 29. Упомянутые ниже локации находятся на Юргордене — островном парке, где был, в частности, выстроен дворец (собственно, вилла) Марии Павловны, внучки Александра II, в 1908 г. ставшей женой герцога Зюдерманландского Вильгельма, сына шведского короля Густава V. Ресторан, находившийся в глубине Юргордена в Скансене, в старинном деревянном доме, носил название «Чердак» (Högloftet).

37 Об инициативе создать «Русско-шведское общество друзей русской культуры им. И.А. Бунина» см.: [4]. В феврале 1934 г. в актовом зале Института коммерции (Handelsehögskola) прошло первое заседание. Временным председателем общества стал А. Рубец, поскольку от почетного председательства отказался граф Толстой (из опубликованных отрывков переписки не известно, был ли это Л.Л. Толстой или кто-либо из его старших сыновей — Павел или Никита). Затея с обществом довольно быстро провалилась; современная исследовательница жизни русской колонии в межвоенной Швеции полагает, что причиной стал главный инициатор создания общества Сергей Цион — «личность весьма спорная и доверия среди членов диаспоры не вызывавшая» [4, с. 165–166]. За три года общество провело, судя по сохранившимся данным, один концерт из произведений русских композиторов и одно собрание; в 1937 г. оно было ликвидировано, а книги были сданы в церковную библиотеку [4, с. 166].

Психологический предел

Если бы русские в Стокгольме знали, какие нешуточные страсти бушуют вокруг нобелевского лауреата в русском Париже, какая разгорелась «партийная» борьба за первого нобелевского лауреата по литературе — первого из русских писателей, первого апатрида... Буниным мгновенно начинают манипулировать, он уже не принадлежит ни себе, ни русской литературе, его внезапное и по эмигрантским меркам немыслимое богатство ослепляет, и на фоне букетов, банкетов, фраков, мехов, толчеи журналистов и вспышек фотокамер разговоры о миссии эмиграции кажутся вздором, хлеб-соль — нелепой бутафорией, а неразличимый хоровод незнакомых, продувных и веселых людей смыкается вокруг лауреата все теснее и кружит его в бешеном вихре. Совсем по Пушкину — словно листья в ноябре...

Православно-монархическое, национально ориентированное, очень серьезное и совсем неспособное договориться о единстве действий крыло эмиграции тонко улавливает, какой огромный идейно-духовный потенциал содержит в себе Нобелевская премия — воскрешения от обыденности, совместного душевного подъема, своего рода общекультурного очищения эмиграции, когда и мировое признание, и деньги, по праву присужденные одному, могут быть использованы во благо для многих, вложены в полезное начинание, для помощи и поддержки, в частности, всему писательскому сообществу. Но взяться за это никто не умел, и лауреат меньше всего, тысячи и десятки тысяч франков растрачивались попусту на никому не нужные пиры, были выкинуты на ветер, главные слова не были сказаны, дело не делалось. Дневники и письма сохранили грустные свидетельства того, как нобелевские чествования Ивана Бунина не стали общим праздником русского Парижа, принесли горечь и разочарование многим его почитателям.

Накануне торжеств в честь нобелевского лауреата, а затем отчитываясь о прошедшем вечере, А.В. Карташев пишет И.С. Шмелеву — писателю, гораздо ему более близкому по всему строю мыслей и чувств, и письма эти отражают партийную возню вокруг столь радостного и, казалось бы, объединяющего события. Нобелевская тема вплетается в подробное сообщение Карташева от 23 ноября, как идут его хлопоты по возобновлению сотрудничества Шмелева в газете «Возрождение». А.О. Гукасов, владелец газеты, отвечает «готовой выношенной формулой», «благословляя» сотрудников газеты обратиться к Шмелеву, но сам писать не может: «Самолюбие газеты

не позволяет. “Возрождение” не может забыть, как его “заушали” тридцать с чем-то человек, уходивших за Струве. И вы отреклись от него “с треском”, как он выразился»[38]. Карташев приводит и весьма дельные коммерческие соображения Гукасова — будь нобелевский лауреат Бунин столь же чуток к конъюнктуре эмигрантского книжного рынка, история с изданием его собрания сочинений [14] могла бы повернуться по-иному: «[Р]усская <эмигрантская> провинция требует от нас грубых детективных романов, а не тех литературных, что мы даем» [14]. На с. 4 письма (л. 9) Карташев передает еще один момент из состоявшегося разговора:

> Гукасов оч<ень> просил меня пойти на честв<ование> Бунина в Елис<ейских> полях и сказать там «от “Возрождения”» (?!), если[39] Милюков вылезет от “Послед<них> новостей”. Программа чествований до сих пор для “Возрождений” <так!> тайна (!!!).
>
> Я сказал, что свое слово приберег для особого чествования в “Росс<ии> и Слав<янстве>”, как мне сказал М.М. Федоров, — под Вашим председат<ельст>вом[40].

На конверте процитированного письма (штемпель 24.XI.1933) 2 карандашные пометы, разным почерком: «от Карташева» и «о честв<овании> Бунина». В письме от 25 (12) ноября обсуждение грядущих торжеств сразу выступает на первый план[41].

38 ДРЗ. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 467. Л. 6. В 1927 г. П.Б. Струве покинул пост главного редактора «Возрождения», из солидарности с ним в газете перестал печататься целый ряд авторов, включая И.А. Бунина, опубликовавшего на страницах газеты публицистический цикл «Окаянные дни».

39 Подчеркнуто дважды.

40 Федоров Михаил Михайлович (1958–1949) — окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета; до революции — чиновник, экономист и предприниматель, общественный деятель, член партии кадетов. Примкнул к Белому движению, в эмиграции с 1920 г., жил в Париже. Активно участвовал в политической жизни эмиграции, создатель так называемого Федоровского комитета (Центрального комитета по обеспечению высшего образования русскому юношеству за границей) — организации, оказывавшей действенную помощь русской эмигрантской молодежи, прежде всего студенчеству; стипендиатом Федоровского комитета был, в частности, Я. Цвибак. О М.М. Федорове см.: [17].

41 ДРЗ. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 467. Л. 11–12. Опускаем часть письма, посвященную эмигрантскому быту.

Дорогой Иван Сергеевич.

Получил Ваше заказное. Совершенно с Вами согласен в неучастии в «театрально-дипломатическом» акте. Сам не пойду (кстати, я избавлен и от морального давления в форме пригласит<ельного> билета). Согласен с Вашим отказом участвовать и в «контр-чествовании», где крадучись, тайком будут протаскивать «в праведники». Федоров этого не поймет. Я понимаю и одобряю. Но сам вынужден участвовать, ибо мой более грубый общественно-политический панцирь для того и надет, чтобы быть неуязвимым от таких стрел и царапин. Праведником он — юбиляр — не станет, но ранен и омрачен будет. Этого требует vox populi от нас, особенно в виду лиго-национного духа Елисейского торжества. Все будет естественно (есть напор, есть невысказанное у обывателя, да и не только у обывателя), хоть, быть может, и несладко юбиляру.

Втайне надеемся, что это внушит ему, по меньшей мере, долю осторожности и оглядки в русскую сторону.

Чествование И.А. Бунина по случаю присуждения ему Нобелевской премии по литературе состоялось 26 ноября в Театре Елисейских полей. Как и предполагалось, вступительное слово сказал В.А. Маклаков, о Бунине-писателе говорил Б.К. Зайцев, главными французскими ораторами стали профессор Оман и писатели братья Таро. Принимая поздравления, Бунин, по свидетельству газеты «Возрождение», отвечал «умно, просто, мило» [8, с. 433]. Н.К. Кульман сообщил о 800 поступивших приветствиях. Так, Этторе Ло Гатто, один из тех европейских славистов, кто принял участие в кампании по выдвижению Ивана Бунина на Нобелевскую премию, прислал телеграмму на имя своего доброго знакомца М.А. Осоргина, который и зачитал ее по-итальянски. Телеграмма сохранилась без даты[42]:

Сожалею, что не смогу присутствовать лично, прошу представлять меня и Институт Восточной Европы 26 <ноября> в день празднования <присуждения> Нобелевской премии прославленному сыну земли русской Ивану Бунину.

42 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 137. Л. 53.

О главном парижском собрании в честь Бунина в дневнике П.Е. Ковалевского сохранились не самые восторженные заметки. Так, в понедельник, 27/14 ноября он записывает:

> Вчерашнее Бунинское торжество прошло довольно серо. Так как билеты продавались очень дорого, то средние[43] все остались на руках, балконы были пусты, внизу посадили почетных <гостей>, которым вручили даровые или удешевленные контрамарки, а русская публика была загнана на самый верх. Сам юбиляр <так!> сидел и читал какие-то бумаги. Haumant[44] говорил, как всегда, хорошо, Tharot — слишком высокопарно. Маклаков и Зайцев тоже могли бы сказать прекрасно, но общая обстановка была многим не по душе. Концерт тоже не подходил[45]. Например, одна певица к случаю исполнила песнь, которая заканчивалась поклоном: ясно, надо было поклониться юбиляру, но она и этого не догадалась сделать. Сегодня в городе говорят, что в театре было “много русских, но всего — три православных Митрополита, гр. Коковцев и еще кто-то”. Доход, видимо, не большой, а удовольствия — никому[46].

Никто и не вспомнил о такой трогательной задумке, как букетик пармских фиалок лауреату — холодным ноябрьским вечером из ручек русской девочки в балетных туфельках. Отчет о торжестве был набран, однако таким образом, чтобы оставить ниже несколько строк для объявления: «Ида по-французски», — о публикации в еженедельнике «Же сюи парту» («Je suis partout») рассказа Бунина «Ида» в «передающем дух и оттенки подлинника» переводе Б.А. Лазаревского. Но кто из читавших газету помнил, что у бунинской героини «фиалковые глаза»?.. На нескольких страницах рассказа деталь эта повторяется четырежды. Б.К. Зайцев, чья приветственная речь была напечатана в «Возрождении» полностью, проницательно говорил о

43 То есть средние по цене — не самые дорогие и не самые дешевые, последние ряды партера, амфитеатр и бельэтаж (балкон).

44 В записи от 17 декабря П.Е. Ковалевский так аттестует своего профессора в Сорбонне: «Навещал моего старого и верного друга Омана» (л. 28).

45 В музыкальном отделении участвовали хор Н.П. Афонского, певицы Е. Турель и М.А. Гонич, пианистка И. Энери (она исполнила пьесы Рахманинова и Глазунова) и певец А.И. Мозжухин. За роялем — Т. Дембо и Карини-Мозжухина.

46 ДРЗ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 46. 1933 г. Ноябрь–декабрь. Л. 7–8. Газета «Возрождение» иначе описывает общий душевный подъем: «Зал подымается со своих мест и стоя приветствует чествуемого» [17].

прозе лауреата, пропущенной «сквозь (волшебную) призму поэзии. Все — в некоем мифологическом, очень тонком и легком тумане. Действительность смешивается с воображаемым — и наоборот»[47].

На следующий день после чествования в Театре Елисейских полей (запись от 15/28 ноября) П.Е. Ковалевский передает информацию буквально из первых уст, но свое мнение не разглашает urbi et orbi, а доверяет дневнику:

> Маклаков говорил сегодня отцу, что, несмотря на утверждения устроителей «Бунинского торжества», что они действуют в контакте с Комитетом Дня русской культуры и русской общественности, его ни о чем не спрашивали, хотя он — председатель Комитета и представитель эмиграции[48]. Я. Цвибак не только едет в Стокгольм, но получает вознаграждение от Бунина. Какой позор! Неужели он не мог выбрать себе в секретари русского. Взял бы Леонида Зурова, с которым так близок, а то взять с собой мелкого еврея в Стокгольм — просто возмутительно[49].

Разболевшийся в нетопленой квартире Шмелев послал свое приветственное «слово» Карташеву для прочтения на альтернативном чествовании лауреата, и ответное письмо приходит незамедлительно, написанное без четверти 9 утра:

47 *Зайцев Б.К.* Бунин (Речь на чествовании писателя 26 ноября) // Возрождение. 1933. 28 ноября. № 3101. С. 2.

48 В газете «Возрождение» материал «Собрание в Театре Шанз-Элизе» начинался следующим абзацем с известными фигурами умолчания: «Если судить по наплыву публики на воскресное торжество, устроенное по необходимости наспех, можно предполагать, что при иных условиях празднество вышло бы еще более внушительным» (См.: Ч. <Чебышев Н.Н.> Чествование И.А. Бунина. Собрание в Театре Шанз-Элизе // Возрождение. 1933. 28 ноября. № 3101. С. 2). И чуть ниже: «Причастных к устройству вечера можно сразу узнать по взволнованным и даже слегка расстроенным лицам».

49 ДРЗ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 9. Я.М. Цвибак (известный в русской эмигрантской прессе как А. Седых) честно сослужил Бунину службу пиар-агента, на которую был приглашен, посылая корреспонденции в «Последние новости» и «Сегодня» со всех остановок в пути и ежедневно из Стокгольма. Я. Цвибак прислал, вероятно, и самую последнюю в нобелиаде телеграмму, адресовав ее 9 ноября 1934 г. в Грасс «Maitre Bounine»: «Шлю привет в память о годовщине Нобелевской премии, с наилучшими пожеланиями на будущее вашей семье, с любовью, Цвибак» (РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 137. Л. 51).

Дорогой Иван Сергеевич.

Сию минуту получил Ваше заказное. Через 12 минут бегу на лекцию. Посему краток.

Самое главное: разрешите мне в среду же вечером вместе с моею речью передать и Вашу для напечатания в «Возрождении». Это и будет Вашим там началом, как бы хроникерски-механическим (я так тогда и условился с Гукасовым). Кроме того, наши речи возьмет и «Россия и Слав<янство>» в описании всего торжества. Черкните мне Ваше разрешение или запрещение срочно, пнё[50] или кратчайшей телеграммой: да, нет.

Речь Вашу не дам читать Федорову — убьет! Сам прочитаю, если не найду другого чтеца <...>.

И на этом чествовании 29 ноября[51] побывал П.Е. Ковалевский. Его настроение немного изменилось в пользу лауреата, и, хотя небольшой осадок остался, в целом этим новым торжеством Ковалевский остался доволен. Стоит, кстати, заметить, что его оценки продиктованы восприятием, с одной стороны, глубоко верующего человека, а с другой — профессионального историка литературы, доктора наук: быть может, в его дневнике впервые письменно прозвучал термин «буниноведение». П.Е. Ковалевский записывает:

Вечером собрание (более интересное и более «правое») в Международном студенческом очаге[52]. По <ошибочно “при”> приглашению собралось до 150 человек. Чествование прошло очень хорошо. Владыка отслужил краткий напутственный молебен и сказал очень хорошо несколько слов. М.М. Федоров прочел речь (великолепно написанную) Шмелева, который по болезни не мог приехать. Слишком много было Струве: Петр Бернгардович сказал, заглазно, не сговорившись, то же самое, и, хотя это было умно и правильно, но обременительно. Лоллий Ив<анович> Львов тоже пересолил и говорил три

50 То есть «пневматичкой», пневматической почтой (la poste pneumatique), действовавшей в Париже с 1866 по 1984 г.

51 Л.Ю. Суровова в статье «Писатель и богослов: Письма А.В. Карташева к И.С. Шмелеву» [15, с. 185] это празднование в честь Бунина в Париже, на котором Карташев выступал и общался с лауреатом, датировала невозможным 17 декабря, поскольку к этому моменту Бунин уже находился на обратном пути из Стокгольма, с долгой остановкой в Германии.

52 В Foyer international des étudiants чествование «академика Бунина» было организовано газетой «Россия и славянство», Русским национальным комитетом и Центральным комитетом по обеспечению высшего образования русского юношества за границей.

> раза. К.И. Зайцев прочел интереснейшую лекцию по буниноведению, не подходившую к данному случаю. Хорошо и кратко говорил А.В. Шатков от «Молодежи и студентов». Было два больших но: Бунин пришел с двумя женами, и ненастоящая имела дерзость тоже полезть на эстраду, и к обычной своей гордыне Ив<ан> Ал<ексеевич> прибавил надменность героя[53]. Последнее, впрочем, было исправлено Карташевым, который в одной из замечательнейших речей, которые мне когда-либо приходилось слышать, как по высоте мысли, так и по красоте формы, поставил все точки над і и заповедал Бунину ехать не как писателю, а как «вестнику и представителю» увенчанной в его лице великой русской литературы и не превозноситься лично за себя. — В общем, вечер был первоклассный.

Проводив Бунина 3 декабря в Стокгольм, русский Париж выдохнул. Напряжение было неимоверное не только для лауреата, пресса и читатели слегка подустали от приветственных слов, здравиц, речей и бесконечных публикаций о Бунине и тиражирования его портретов. Та «великолепно написанная» речь Шмелева, которая пришлась по душе Петру Ковалевскому, не нашла места на страницах газеты «Возрождение». Накануне отъезда лауреата за премией, 2 декабря А.В. Карташев отослал И.С. Шмелеву целый эпистолярный «пакет», содержимое которого проливает свет на неумение «правых» (монархистов, православно и национально ориентированной части эмиграции) объединиться вокруг общего дела, в отличие от «левых» (либерально-демократического спектра эмиграции), которые дружным хором поздравляли нобелевского лауреата и славили его на страницах газет, прежде всего в «Последних новостях». А.В. Карташев воссоздает своего рода «оппозиционную» нобелиаду[54].

53 И в Париже, и в Стокгольме Бунин появился в сопровождении В.Н. Буниной и Г.Н. Кузнецовой. Однако если русская эмиграция была отлично осведомлена о личной жизни мэтра, то в Швеции Галину пришлось выдавать за литературную ученицу и приемную дочь, чем она была чрезвычайно оскорблена и унижена. Л.Ф. Зурову она написала непосредственно в день торжества, недовольная фотографиями, недовольная своим положением: «Выходим мы, однако, ужасно — что-то преступное. Все газеты меня принимают здесь за дочь» (ДРЗ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 29). Между тем «В<ера> Н<иколаевна> похожа на фильмовую актрису» (ДРЗ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 29). Зурову Кузнецова пишет, что ее именуют «m-lle» — по-шведски их аттестовали как «fru Bunin» (Веру Николаевну) и «fröken Bunin» (Галину Николаевну).

54 ДРЗ. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 467. Л. 16–21.

Само письмо Карташева состоит из двух страниц, первая из которых почти каллиграфическим почерком и, судя по отсутствию помарок, явно переписана с черновика. Антон Владимирович сообщает Ивану Сергеевичу едва ли не по пунктам свои действия: 30 ноября отослал обе приветственные речи — свою и Шмелева — «не почтой, а с посланцем, прямо» Гукасову. 1 декабря в газете ничего не появилось[55], и Карташев «сразу почуял, что и не появится», казнит себя, что не может «отделаться от наивности, что люди ревнуют о национальном интересе, а не о своей лавочке»[56]. Зато следующая страница, с пометой «доверительно», написана с большим темпераментом и совсем не так прилежно и разборчиво[57]:

> Гукасов, говоря со мной тогда еще, до Елисейского празднования Бунина, жаловался, что Бунина захватили левые, чтобы исказить смысл праздника, и умолял меня прийти и от лица «Возрождения» сказать слово, исправляющее односторонность освещения. А ведь когда я это сказал, но не от «Возр<ождения>», а от «Р<оссии> и С<лавянства>», хотя и даю напечатать первому «Возрождению», это отвергается. Следов<ательно>, не национальный интерес, а лавочка... О, людишки!
>
> Они дали «исчерпывающую полноту» при «вполне освещенной теме», и, значит, достаточно Б. Зайцева и Городецкой, значит, вообще у «Возрождения» полнота мыслей, слов, талантов. Тогда, действительно, незачем приглашать, а надо просто гнать всех других как лишних.
>
> <...> Могли бы и не упоминать, как у Вас написано: Слово на чест<вовании> Бун<ина> 29 нбря <так!> (не указано где).
>
> У меня — тоже без заглавия. На особом (без пагинации) листке я написал примечание: «Речь, сказ<анная> .... устр<оенном> «Росс<ией > и Слав<янством>, Русс<ким> нац<иональным> ком<итетом> и др<угими организациями>».
>
> Но я не обязывал их это печатать. Предоставил усмотрению редакции.
>
> Но они топорно, головотяпски решили пожертвовать главным во имя своей идиотской амбиции.

55 Если не считать публикации на с. 2 краткой благодарности И.А. Бунина всем, поздравившим его с Нобелевской премией, а на с. 4 — заметки о собрании в честь лауреата в Софии.

56 ДРЗ. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 467. Л. 17.

57 Там же. Л. 18–19.

Их цель — «как бы не доставить удовольствия Лоллию Львову».
Ох, глупости, глупости.
И смешно, и тошно!

Далее (л. 20) Карташев переписывает для Шмелева копию своего письма А.О. Гукасову, написанного в тех же выражениях («снаивничал», «ввел в искушение И.С. Шмелева»), в каких оправдывался перед Шмелевым, и уведомляющего издателя «Возрождения», что «ультра-дипломатическую пневматичку секретаря редакции» он переслал обиженному писателю. Далее следует копия той самой пневматички от 30 ноября (л. 21), подписанной секретарем редакции С.Г. Долинским. Оригинал был написан на бланке газеты «Возрождение», с указанием имени ее редактора — Ю.Ф. Семенова, только 9 ноября отбившего нобелевскому лауреату телеграмму следующего содержания «“Возрождение” шлет вам свои искренние поздравления и радуется со всеми русскими людьми знаку уважения, вполне заслуженному»[58]. За три недели настроение в редакции существенно изменилось:

> К сожалению, — и вы, конечно, это поймете, — для газетного издания наступил какой-то «психологический предел» для помещения сообщений о встречах и чествованиях нашего нобелевского лауреата И.А. Бунина.
>
> Общая национальная оценка этого радостного события нами была уже своевременно дана с исчерпывающей полнотой. И Юлий Федорович <Семенов>, и Абрам Осипович <Гукасов> находят затруднительным для газеты освещать еще и собрание, устроенное газетой «Россия и славянство». В будущем мы предполагаем лишь давать репортаж о поездке И.А. Бунина в Стокгольм.
>
> Поэтому, к величайшему нашему сожалению, мы не видим — каким образом вернуться к уже вполне освещенной теме, некоторая «психологическая» срочность которой для газеты, так сказать, уже истекла.
>
> Вот если бы Иван Сергеевич прислал нам одно из своих беллетристических произведений, мы, разумеется, с радостью бы его тотчас же опубликовали.

58 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 137.

И пусть Иван Сергеевич не поймет нас превратно. Мы ждем его все...

Этот чрезвычайно учтивый и, по сути, скорее благоприятный для Шмелева ответ редакции «Возрождения» (про Бунина больше не надо, читатель пресыщен, но сочинения Шмелева на страницах газеты всегда желанны), успокоил Ивана Сергеевича. Дав ему остыть, А.В. Карташев завершает тему нобелевских чествований Бунина в письме от 5 декабря[59]:

<...> С М.М. Фед<оровым> я уже по телефону дважды поругался из-за его освирепленного ража — во что бы то ни стало читать Ваше «слово»: «Никому не позволю читать! Я сам прочитаю отличным образом, как бы сам он (т. е. Вы!) прочитал!!» — кричал он мне в телефон. Ну, и начал с Вашего «соболезнования», хотел поправиться, но так и не сумел, забормотал что-то...

Читая, затем, Вас громко, «с выражением»[60], старался, но публика, конечно, подсознательно переживала нелегкую работу расслушивания оригинала сквозь усердное «поновление». Все-таки расслышала[61]. Из парижской залы повеяло русской метелью[62]. Было живое ощущение того мира привидений, в котором живем мы в отличие от европейцев.

59 Приводим с небольшими купюрами, опуская обсуждение сугубо бытовых вопросов. Буквально в тот же день и час, тоже вечером во вторник, Г.Н. Кузнецова пишет Л.Ф. Зурову на фирменной писчей бумаге с парома Треллеборг–Засниц, на котором — но пока в другую сторону, из Германии в Швецию, — плывет нобелевский лауреат: «5 декабря. Пишу Вам на пароме, в баре. В.Н. дает интервью шведу за одним из столов, а И.А. выбирает сигареты. Скоро 5 ч<асов>, уже темно» (ДРЗ. Ф. 3. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 27).

60 В тексте «Слова», отложившемся в архиве писателя, проставлены необходимые интонационные маркеры — отточия, восклицательные знаки — и даны пояснения для чтеца: «пауза» (многократно), «Долгая пауза», «крылатая пауза», «другой тон» и под. (ДРЗ. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 1, 3, 4).

61 Помимо троекратного «слава» в финале речи — И.А. Бунину, великой русской литературе и «всему народу православному», — Иван Сергеевич Шмелев на все лады, очень убедительно и задушевно повторяет одну мысль: «Через нашу литературу, рожденную Россией, через Россией рожденного Бунина, признается миром сама Россия, запечатленная в “письменах”» (См.: *Шмелев И.С.* Слово на чествовании И.А. Бунина // Россия и славянство. 1933. 1 дек. № 227. С. 2). Шмелев начинает свою речь с цитирования одного из самых известных стихотворений Бунина: «Молчат гробницы, мумии и кости, — // Лишь слову жизнь дана: // Из древней тьмы, на мировом погосте, // Звучат лишь Письмена». И, одновременно, вольно или невольно, напоминает о другом произведении — книге А.М. Ремизова «Россия в письменах» (Берлин, 1922).

62 Шмелев цитирует «Бесов» Пушкина. В этом стихотворении нет слова «метель», есть «вьюга», кроме того, снежная непогода изображена иными средствами. Однако Карташев воспользовался более «пушкинским», литературно освященным словом.

Было еще много докладов — интересных. Заседание вышло содержательное. Целый праздничный сборник статей в честь «юбиляра». С.В. Яблоновский был на официальном торжестве и свидетельствует, что оно было оч<ень> неудачное, пустое и разгильдяйское — все на песенках да на музыке, как бы отлынивание от чего-то[63]. А этим собранием он оч<ень> удовлетворен. Вообще оно на опыте доказало, что узурпаторство левых есть фальсификация голоса эмиграции.

А к моей речи Бунин только в начале отнесся игриво. Как я перешел на «ты», так все и притихло. И Бунин остолбенел. Ему было нелегко. Он не мог не уязвиться. Он мне не без страха кланялся и жал руку. Но сказать после этого уже ни слова публике не решился. Даже обидел многих, что ушел немым[64]. Я видел, что у него остался осадок недовольства и даже у Веры Н<иколаев>-ны. Им до сего момента все было комфортабельно. Но зато «все» почуяли удовлетворение, а кто подогадливее — все повторно меня благодарят, даже м<итрополит> Евлогий. Надо — говорят, — это было кому-нибудь сказать. Но вот только недостает печатного эха. Как раз широкая-то публика ничего и не узнает. И в Стокгольм Бунин уехал ничем печатно не связанный. <...>

63 Суждение не справедливое, поскольку и русские ораторы В.А. Маклаков и Б.К. Зайцев, и французские (писатель Э. Оман, писатель Ж. Таро) меньше всего говорили о заслугах Бунина, а рассуждали о величии русской литературы, русского народа, России, о сохранении ее традиций в эмиграции.

64 «Немота», подобная той, о которой пишет А.В. Карташев, овладела Буниным и три с небольшим года спустя, когда вся эмиграция в едином сердечном порыве отмечала мрачный юбилей, поистине национальный день траура — сто лет со дня смерти Пушкина и одновременно — светлый праздник от радостного сознания, что Пушкин был, он «наше все» и, в сущности, в Пушкине едины все русские люди, в России и за рубежом, целостен русский народ и его самосознание. Именно Бунин — первый писатель эмиграции, как бы предстоятель Пушкина перед своими соотечественниками, в «рассеянии сущими», лауреат Нобелевской премии — должен был произнести в 1937 г. какие-то важные, самые главные слова. Их ждали в эмиграции. Их немедленно услышали бы в СССР. Но Бунин оставался «немым», как и на том вечере, о котором пишет Карташев. Отмечая этот поразительный жест метафизической немоты, автор настоящих строк написал: «Но Бунин на пушкинских торжествах как писатель не появился» [10, с. 132]. Один из исследователей Бунина решил взять своего «героя» под защиту и перечислил в ответ все мероприятия, которые нобелевский лауреат посетил [1, с. 396]. Но мы также перечислили все эти мероприятия — присутствовавший на них физически, Бунин везде оставался «немым» писателем, т. е. не смог прожечь глаголом сердца людей (как, например, удалось ему в 1924 г. речью «Миссия русской эмиграции»). Нам радостно найти союзника в А.В. Карташеве, человеке мудром и тонком, но столь же печально сознавать, что публикаторы наследия великого русского писателя Бунина так порой нечутки к оттенкам слов и их контекстным значениям.

«Слово на чествовании И.А. Бунина» появилось не в «Возрождении»[65], а в газете «Россия и славянство»[66]. Печатный резонанс оказался действительно недостаточно сильным, однако пламенная речь Шмелева не исчезла из памяти свидетелей тех дней и их потомков, но обрела иного… автора. Михаил Михайлович Федоров[67] не напрасно бился истово за право произнести шмелевское приветствие. Его внук Мишель Федоров (Fedoroff) так воспроизводит этот эпизод из бунинской нобелиады [16, с. 200]:

> Михаил Федоров организовал в честь Бунина вечер в зале американского студенческого общежития на бульваре Сен-Мишель, в доме 93. Он произнес с большим чувством речь о том, что благодаря бунинскому таланту зарубежную Россию признали центром русской культуры, что культуру эту нужно хранить, чтобы суметь ее передать России, когда та освободится от советского режима.

С наказом представлять русский эмигрантский национально-духовный «конклав» и делегировало Бунина в Стокгольм собрание, устроенное газетой «Россия и славянство» и Федоровским комитетом, напутствие помнить о своей духовной миссии звучало во всех речах, но прежде всего в «Словах» Шмелева и Карташева. Бунин, однако, заповедям и заветам не внял[68]. Какие ожидания возлагала эмиграция на нобелевского лауреата,

65 Впрочем, в «Возрождении» в этот день имя Бунина все же мелькнуло. На с. 6 в «Хронике» появилось объявление: «Лекция проф. Н.К. Кульмана о Бунине — назначенная на сегодня в Сорбонне — по не зависящим от лектора обстоятельствам откладывается». См.: *Шмелев И.С.* Слово на чествовании И.А. Бунина…

66 *Шмелев И.С.* Слово на чествовании И.А. Бунина. С. 2.

67 Для понимания личности и credo М.М. Федорова в эмиграции стоит привести слова из мемуарного очерка его внука: «Когда я читаю страстные призывы деда ко всем русским эмигрантам создать единый фронт для продолжения борьбы с советским режимом, это пробирает до слез. В отличие от многих эмигрантов, он до конца своей жизни проявлял абсолютную непримиримость к советскому режиму. Он жил с мыслью, что этот режим, который он считал преступным, долго не простоит и что оказавшаяся в эмиграции русская элита вернется и будет строить новую, свободную Россию и в этом ей помогут студенты, которым он сумел обеспечить образование. И тогда я понял, что это мой долг — рассказать об удивительной жизни патриота и демократа, жившего в трагический период истории, и передать те ценности, борьбе за которые он посвятил свою жизнь» [15, с. 10].

68 Впрочем, разногласия в «стиле» порой приводили к qui pro quo смыслов, в которых и сейчас нелегко разобраться. Так, В.Н. Бунина упрекала мужа, что в Париже он неразборчиво дает интервью, усиленно «лоббируя» необходимость собственного — «интеллектуальной женщины» — присутствия на торжествах в Стокгольме. Ее также раздражает Я. Цвибак,

видно из еще одной записи в дневнике П.Е. Ковалевского, в которой его автор обнаруживает резкое недовольство стокгольмской речью Бунина, которой тот по праву гордился. Бунин выражал благодарность принявшей его Франции, говорил о свободе творчества, а определенной части эмиграции чудилось в его словах забвение России, о которой Бунин только и писал и литературе которой принадлежал без остатка:

> Бунин окончательно опозорил себя речью в Стокгольме, которая напечатана в вечерних газетах[69]. Ни одного слова о русской литературе, которой он обязан премией. Гордыня его зашла, право, очень далеко. Он «взял на себя духовную миссию» говорить о русской литературе и, вместо этого, позорно выставил самого себя и раскланялся только перед Швецией и Францией[70].

Сейчас стокгольмская речь Бунина представляется как раз победой. По возвращении И.А. Бунина из Стокгольма И.С. Шмелев и А.В. Карташев получили от нобелевского лауреата чеки — на 3 и 2 тысячи франков соответственно — и с признательностью приняли этот дар [3, с. 688–690].

Утомленное солнце

Из всех слов, произнесенных и написанных Буниным в ноябре-декабре 1933 г., самой искренней выглядит его приписка на письме Галины Кузнецовой Леониду Зурову из Стокгольма 10 декабря[71]. К суматохе нобелевских торжеств прибавился и семейный праздник — день рождения Кузнецовой. Письмо подробное и не очень веселое, женский взгляд на бегу улавливает мелочи скандинавского, столь отличного от французского стиля жизни: «Здесь множество очень милых маленьких вещей, напр<имер>,

но влияние его на лауреата она интерпретирует неожиданным образом: «А что несут твои новые “любимцы” — какая порой бестактность <...>. Мы прочли внимательно, например, запись Цвибака, и только *две твои фразы*, остальное à-ла-Шмелев!..» [3, с. 666].

69 В газете «Последние новости» 11 декабря 1933 г. (№ 4646) эта речь была напечатана внутри большой подборки (А. Седых подписывал только авторские корреспонденции, те материалы, где шли отчеты о мероприятиях и перепечатывались чужие тексты, публиковались без подписи): «Торжества в Стокгольме. Вручение нобелевских премий. Заседание шведской академии. Банкет в честь лауреатов. Речь И.А. Бунина».

70 ДРЗ. Ф. 69. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 24. Запись от 28 ноября / 11 декабря 1933 г. Подчеркнуто цитируемым автором.

71 ДРЗ. Ф. 3. Зуров Леонид Федорович. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 29–30. Далее цитируется это письмо, автограф И.А. Бунина на л. 30.

спичечные коробки <…>. Есть чудные несессеры, хрустальные вещи и знаменитые шведские перчатки». Письмо начинается с упоминания подарков: внимательный «Яша» (Цвибак) подарил «пару отличных шведских перчаток (кремовых)», а Вера Николаевна — «очаровательную белую бисерную сумочку» («для вечерних платьев», уточнит сама дарительница ниже). И только виновник торжества (нобелевский лауреат) не подарил виновнице торжества (имениннице) ничего: «И.А. говорит, что пытался купить мне подарок, но все заперто». Пожелав Зурову «будьте веселы», Галина Николаевна оставила полстраницы для приписок. Вера Николаевна лучится счастьем в нескольких строках, зимний день кажется ей «чудесным, летним», она счастлива тем, что «семь обедов, нужны перемены», и потому заказаны еще платья (в утешение Галине — у нее «чудесный цвет»). Крупно, коряво, царапая пером бумагу, ставит свой автограф Бунин — и это буквально вопль души: «Целую. Замучен».

Треть века спустя, весной 1965 г. Г.Н. Кузнецова поздравляла Л.Ф. Зурова с Пасхой, передавала троекратные лобызания от себя и от М.А. Степун и делилась душевными муками, связанными с публикацией ею «Грасского дневника». Уже не было в живых ни Ивана Алексеевича, ни Веры Николаевны, а главным действующим лицом бунинской биографии стал А.К. Бабореко (его Кузнецова именует в письме Боборeко), приступивший к трепетному, тщательному и настойчивому восстановлению по крупицам хроники бунинской жизни, личной и творческой. В послании от 22 апреля «Галя» сообщает «Лёне», как трудно ей дался для печати «последний кусок» автобиографической книги:

> Вы правы, грустного было много. <…> Вы лучше всех знаете, что много-много было тяжелого. Но зачем это печатать? Яша Цвибак, отдавая свой архив и письма И.А. в Йельский университет, вычеркнул все порочащее кого-нибудь и написал Бабореко об этом, говоря, что И.А. писал часто сгоряча, а через полчаса посылал другое письмо, в котором все опровергал. У меня много писем таких, которые нельзя совершенно опубликовывать. Я вообще буду держаться некоей уравновешивающей линии. Думаю, что это благороднее во всех смыслах[72].

72 ДРЗ. Ф. 3. Зуров Леонид Федорович. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 74 а. Подчеркнуто Г.Н. Кузнецовой.

Последние непосредственные участники «нобелевского действа» завершали земные дела, печатали воспоминания, готовили на хранение архивы. Их жизни состоялись и продлились в памяти потомков благодаря близости к Бунину, существованию рядом с ним, растворению в нем. Места хватало и огорчениям, и фарсу. И был праздник — общий для всей эмиграции и семейный для бунинского круга: присуждение Нобелевской премии. Незабываемый. Процитированная пасхальная «открытка», проливающая свет и на прошлое, и на настоящее, где литература и жизнь оказались неразрывно слиты, написана на сложенном почтовом листочке с изображением хранящегося в Альбертине (Вена) «Букета фиалок» Альбрехта Дюрера.

Считаем своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность сотрудникам Дома русского зарубежья Светлане Романовой, Дарье Акуловой и Наталье Ликвинцевой за оказанную поддержку при работе над этой статьей.

Список литературы

1 *Бакунцев А.В.* «Знаем, что на подъем вы не очень легки…». Письма П.Н. Милюкова к И.А. Бунину, 1921–1937 гг. / публ., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.В. Бакунцева // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына 2016. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2016. С. 376–405.

2 Иван Бунин: в 2 кн. / ред. В.Р. Щербина и др. // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84. Кн. 1. 696 с. Т. 84. Кн. 2. 551 с.

3 И.А. Бунин. Новые материалы и исследования // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2019. Т. 110. Кн. 1 / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. 1184 с.

4 *Боровская А.А.* Русская эмиграция в Швеции: проблемы взаимоотношений диаспоры, государства и общества (1918–1940): дис. … канд. ист. наук. СПб., 2017. 416 с. URL: https://disser.spbu.ru/files/phd_spsu/borovskaya_diss.pdf (дата обращения: 13.12.2019).

5 *Двинятина Т.М.* Нобелевский год И.А. Бунина. По материалам дневников и семейной переписки // Литературный факт. 2017. № 4. С. 143–161.

6 П.Е. Ковалевский. Дневники (январь–февраль 1924) / публ., вступ. ст. и коммент. Н.В. Ликвинцевой // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына 2019. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2019. С. 85–87.

7 *Марченко Т.В.* Неизвестные страницы бунинской Нобелианы (по материалам архива Шведской академии) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1997. № 6. С. 23–35.

8 *Марченко Т.В.* Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Köln; München: Böhlau Verlag, 2007. 626 S. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte; Bd. 55).

9 <*Марченко Т.В.* Введение> Французская (франкоязычная) критика // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е–1950-е гг.): Антология / под общ. ред. Н.Г. Мельникова; сост., подгот. текста, коммент. Н.Г. Мельникова, Т.В. Марченко. М.: Русский путь, 2010. 926 с.

10 *Марченко Т.В.* «…Мало бунинской атмосферы, нужна и блоковская»: Поэма А.А. Блока «Двенадцать» в художественном сознании И.А. Бунина // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына 2011. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2011. С. 45–73.

11 *Марченко Т.В.* «Венок лауреата ему точно впору»: французская пресса о Нобелевской премии Бунина // Материалы Международной научной конференции «От Бунина до Пастернака: русская литература в зарубежном восприятии (к юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям)» / сост. и ред. Т.В. Марченко. М.: Русский путь, 2011. С. 131–151.

12 *Марченко Т.В.* Русская литература в зеркале Нобелевской премии. М.: Азбуковник, 2017. 672 с.

13 *Морозов С.Н.* История подготовки Собрания сочинений И.А. Бунина в издательстве «Петрополис» (по материалам переписки) // Литературный факт. 2017. № 5. С. 248–265.

14 *Осипов Ю.С.* Академия наук в истории Российского государства. М.: Наука, 1999. 204 с. URL: http://www.ras.ru/about/history/ontherise.aspx (дата обращения: 13.12.2019).

15 *Суровова Л.Ю.* Писатель и богослов: Письма А.В. Карташева к И.С. Шмелеву // Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелева. Шмелевские чтения 2007 и 2009 гг. Материалы Международных научных конференций. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 179–190.

16 *Федоров М.* Между короной и наковальней. Жизнь и судьба царского министра М.М. Федорова. 1858–1949 / пер. с франц. М.: Русский путь, 2019. 234 с.

17 *Heywood A.J.* Catalogue of the I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov and E.M. Lopatina Collections. Leeds: Leeds University Press, 2011. 393 p.

References

1 Bakuntsev A.V. “Znaem, chto na pod”em vy ne ochen’ legki...”. Pis’ma P.N. Miliukova k I.A. Buninu, 1921–1937 gg. [“We know that you are not very easy to rise ...”. Letters from P.N. Milyukov to I.A. Bunin, 1921–1937], ed. by A.V. Bakuntsev. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh’ia im. A. Solzhenitsyna 2016* [Yearbook of the A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad 2016]. Moscow, A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad Publ., 2016, pp. 376–405. (In Russ.).

2 Ivan Bunin: v 2 kn. [Ivan Bunin: in 2 vols.] ed. by. V.R. Shcherbina etc. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 84, books 1–2, 1973. (In Russ.).

3 I.A. Bunin. Novye materialy i issledovaniia [I.A. Bunin. New materials and studies]. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, vol. 110, book 1, ed. by O.A. Korostelev, S.N. Morozov. 1184 p. (In Russ.).

4 Borovskaia A.A. *Russkaia emigratsiia v Shvetsii: problemy vzaimootnoshenii diaspory, gosudarstva i obshchestva (1918–1940)* [Russian emigration in Sweden: problems of relations between the diaspora, state and society (1918–1940): PhD Dissertation]. St. Peterburg, 2017. 416 p. Available at: https://disser.spbu.ru/files/phd_spsu/borovskaya_diss.pdf (Accessed 13 December 2019). (In Russ.).

5 Dviniatina T.M. Nobelevskii god I.A. Bunina. Po materialam dnevnikov i semeinoi perepiski [Ivan Bunin’s Nobel Year as reflected in diaries and family correspondence]. *Literaturnyj fakt*, 2017, no 4, p. 143–161. (In Russ.).

6 P.E. Kovalevskii. Dnevniki (ianvar’–fevral’ 1924) [P.E. Kovalevskii. Diaries (January — February 1924)], ed. by N.V. Likvintseva. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh’ja im. A. Solzhenitsyna 2019* [Yearbook of the A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad 2019]. Moscow, A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad Publ., 2019, pp. 85–87. (In Russ.).

7 Marchenko T.V. Neizvestnye stranitsy buninskoi Nobeliany (po materialam arkhiva Shvedskoi akademii) [Unknown pages of the Bunin Nobeliad (based on the materials from the Swedish Academy archive]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk, Seriia literatury i iazyka,* 1997, no 6, pp. 23–35. (In Russ.).

8 Marchenko T.V. *Russkie pisateli i Nobelevskaia premiia (1901–1955)* [Russian writers, and the Nobel Prize (1901–1955)]. Köln; München; Wien, Böhlau Verlag, 2007. 626 S. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte; Bd. 55). (In Russ.).

9 <Marchenko T.V.> Frantsuzskaia (frankoiazychnaia) Kritika [Frankfurt (French-speaking) criticism]. In: *Klassik bez retushi: Literaturnyi mir o tvorchestve I.A. Bunina: Kriticheskie otzyvy, esse, parodii (1890-e–1950-e gg.): Antologiia* [French (Francophone) criticism. In: A classic as he is. Literary world on Ivan Bunin: Critical reviews, essays, parodies (1890s — 1950s): Anthology], ed. by N.G. Mel’nikov, T.V. Marchenko. Moscow, Russkii put’ Publ., 2010. 926 p. (In Russ.).

10 Marchenko T.V. “...Malo buninskoi atmosfery, nuzhna i blokovskaia”: Poema A.A. Bloka “Dvenadtsat’” v khudozhestvennom soznanii I.A. Bunina

["Bunin's atmosphere is not enough; we need Blok's atmosphere.." The Poem *Twelve* in Bunin's reception]. In: *Ezhegozdnik Doma russkogo zarubezh'ia im. A. Solzhenitsyna 2011* [Yearbook of the A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad 2011]. Moscow, A. Solzhenitsyn House of Russia Abroad Publ., 2011, pp. 45–73. (In Russ.).

11 Marchenko T.V. "Venok laureata emu tochno vporu": frantsuzskaia pressa o Nobelevskoi premii Bunina [The laureate's wreath is just right for him: French press about the Bunin Nobel Prize]. In: *Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Ot Bunina do Pasternaka: russkaia literatura v zarubezhnom vospriiatii (k iubileiam prisuzhdeniia Nobelevskoi premii russkim pisateliam)"* [Proceedings of the International Conference From Bunin to Pasternak: Russian Literature in the foreign reception (on the anniversaries of the Nobel Prize Award to Russian authors)], ed. by T.V. Marchenko. Moscow, Russkii put' Publ., 2011, pp. 131–151. (In Russ.).

12 Marchenko T.V. *Russkaia literatura v zerkale Nobelevskoi premii* [Russian Literature in the mirror of the Nobel Prize]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2017. 672 p. (In Russ.).

13 Osipov Ju.S. *Akademiia nauk v istorii Rossiiskogo gosudarstva* [Academy of Sciences in the history of the Russian State]. Moscow, Nauka Publ., 1999, Available at: http://www.ras.ru/about/history/ontherise.aspx (Accessed 13 December 2019). (In Russ.).

14 Morozov S.N. Istoriia podgotovki Sobraniia sochinenii I.A. Bunina v izdatel'stve "Petropolis" (po materialam perepiski) [The history of the Bunin Complete Works at the publishing house Petropolis (based on the correspondence)]. *Literaturnyi fakt*, 2017, no 5, pp. 248–265. (In Russ.).

15 Surovova L.Iu. Pisatel' i bogoslov: Pis'ma A.V. Kartasheva k I.S. Shmelevu [The writer and the theologian: Letters of A.V. Kartashev to I.S. Shmelev]. In: *Poeziia russkoi zhizni v tvorchestve I.S. Shmeleva. Shmelevskie chteniia 2007 i 2009 gg. Materialy Mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii [Poetry of Russian life in the works of I.S. Shmelev, Shmelev's Readings of 2007 and 2009, Proceedings of the international conferences].* Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 179–190. (In Russ.).

16 Fedorov M. *Mezhdu koronoi i nakoval'nei. Zhizn' i sud'ba tsarskogo ministra M.M. Fedorova. 1858–1949* [Between the crown and the anvil. Life and fate of the tsarist minister M.M. Fedorov. 1858–1949]. Moscow, Russkii put' Publ., 2019. 234 p. (In Russ.).

17 Heywood A.J. *Catalogue of the I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov and E.M. Lopatina Collections.* Leeds, Leeds University Press, 2011. 393 p. (In English)

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)5

ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДА К РОМАНАМ НА РУССКУЮ ТЕМУ В РЕЦЕНЗИЯХ АНГЛО-РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ОБЩЕСТВА

© 2020 г. И.В. Аршинова
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 29 июня 2020 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-506-517

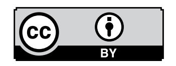
Аннотация: Англо-русское литературное общество с начала своей деятельности руководствовалось знаменитым призывом Д.М. Уоллеса, завершающим его труд «Россия»: «Между тем наш [англичан] долг ясен. Мы должны лучше знать Россию». С 1893 г. активно занимаясь популяризацией русской литературы и культуры, члены Общества, однако, долгое время обходили неприязненным молчанием современные им популярные английские романы на русскую тему, пока в 1899 г. в рамках «специально организованного обсуждения» не объяснили причины этого молчания: с их точки зрения, «изображение русской жизни в английских романах вводит в заблуждение». Тем не менее спустя 10 лет после начала работы Общество начинает в своих «Трудах» на постоянной основе их рецензировать, и характер этих рецензий можно описать как сдержанно-благосклонный. Анализ корпуса рецензий показывает, что объяснить эти перемены можно изменением системы критериев, по которым оценивались рецензируемые романы, и осознанием иной функциональности последних: критерий познавательности «уравновешивается» критерием занимательности, и на первый план выходит способность таких романов выполнять популяризаторскую функцию.

Ключевые слова: Англо-русское литературное общество, русская тема в английской литературе, образ России, англо-русские литературные связи, массовая литература

Информация об авторе: Ирина Владимировна Аршинова — старший лаборант, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5947-3935

E-mail: ivarshinova@gmail.com

Для цитирования: *Аршинова И.В.* Эволюция подхода к романам на русскую тему в рецензиях Англо-русского литературного общества // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 506–517. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-506-517



THE RUSSIAN THEME IN ENGLISH NOVELS AND ITS RECEPTION IN THE REVIEWS OF THE ANGLO-RUSSIAN LITERARY SOCIETY

© 2020. I.V. Arshinova
Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: June 29, 2020
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: From the very beginning of its existence, Anglo-Russian Literary Society had D.M. Wallace's following words as its motto. At the end of his his book *Russia*, he writes: "Meanwhile, our [as the English] duty is clear. We ought to know Russia better." Eager promoter of Russian culture and literature since 1893, the Society nevertheless was ignoring popular English novels on Russian themes for quite a long time. In 1899, a "specially invited discussion" revealed the reason for this hostile silence: according to the Society, "the representation of Russian life in English novels had been misleading." However, 10 years after its foundation, the Society began publishing reviews on these novels in its *Proceedings*. Moreover, the tone of these reviews may be described as moderately favorable. The analysis of the papers allows me to assume that this shift may be explained by the change of criteria applied to the novels (the criterion of "educativeness" was balanced by the criterion of entertainment): the popularizing function of these novels finally comes first.

Keywords: Anglo-Russian Literary Society, Russian theme in English literature, the image of Russia, Anglo-Russian literary connections, popular literature.

Information about the author: Irina V. Arshinova, Research Assistant, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova emb. 4, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5947-3935
E-mail: ivarshinova@gmail.com

For citation: Arshinova I.V. The Russian Theme in English Novels and its Reception in the Reviews of the Anglo-Russian Literary Society. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 506–517. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-506-517

Во вступительной лекции на первом заседании Англо-русского литературного общества (The Anglo-Russian Literary Society) 3 января 1893 г. Джон Поллен, переводчик и один из членов Комитета Общества, цитирует заключительные слова известной книги «Россия» Дональда Макензи Уоллеса: «Мы должны лучше знать Россию»[1] [6, p. 9; 16, p. 609], — слова, которые являются и своеобразным выводом и итогом этого фундаментального труда, и объяснением причины его появления. Как далее добавляет Уоллес, «в надежде внести хоть какой-то вклад в достижение этой желанной цели написана настоящая работа» [16, p. 609]. Поллен называет «Россию» Уоллеса «превосходной книгой» [6, p. 9] (заметим, что Уоллес вскоре после этого станет почетным членом Общества и даже будет от случая к случаю принимать участие в собраниях в качестве председателя) и далее перефразирует вышеупомянутое уоллесовское объяснение: «В надежде внести хоть какой-то вклад в достижение этой желанной цели и было создано это Общество» [6, p. 9]. Очевидно, что Поллен считает текст «России» Уоллеса настолько хорошо знакомым своей аудитории, что опознать скрытую цитату для нее не составит труда.

Любопытно, однако, что у Уоллеса фраза о необходимости для англичан «узнавать Россию» имеет по большому счету политико-прагматический смысл. Она возникает в контексте актуального для конца 1870-х гг. разговора о Восточном вопросе и является неким «советом» Уоллеса, который поможет «избежать ненужных столкновений» [16, p. 609] и «споров, возникающих из-за взаимного непонимания» [16, p. 609], что

1 Здесь и далее перевод мой. — *И.А.*

отвечает интересам обеих стран: «Между тем наш [англичан] долг ясен. Мы должны лучше знать Россию». Показательно, что, подхватывая этот призыв Уоллеса и солидаризируясь с ним, Общество тем не менее с первого заседания четко обозначает свой неполитический характер: «*Политике не будет места на наших дискуссиях* (здесь и далее в цитате курсив Казалета. — *И.А.)*, и мы убеждены, что здесь не будет произнесено ни одного слова, которое могло бы ранить чувства англичанина или русского. Один американец однажды остроумно заметил: “Мне не нравится этот человек, *потому что* я его не знаю”. Именно такова во многих случаях ситуация в отношении англичан к русским. Мы же желаем способствовать появлению добрых и дружественных чувств и не уподобляться той пожилой даме, которая сказала, что ненавидит всего две вещи: “предрассудки и французов!”» (из вступительного слова основателя и президента Англо-русского литературного общества Эдварда А. Казалета на первом заседании) [4, p. 6]. Действительно, Англо-русское литературное общество стало «первым обществом в Англии, созданным специально для формирования интереса к русской культуре» [3, p. 703], и последующие три с лишним десятка лет его существования вполне доказали справедливость избранного названия.

Романы или рассказы, написанные англоговорящими для англоговорящих, на русскую тему, либо включавшие в себя русские темы, мотивы, образы, как можно предположить, с самого начала должны были бы оказаться в зоне пристального внимания Англо-русского литературного общества, тем более что, согласно одной из его целей, из «книг, особенно интересных с англо-русской точки зрения» [10], должна была быть сформирована библиотека Общества. Однако первая рецензия на такую книгу появляется только в № 29 «Трудов Англо-русского литературного общества» в конце 1900 г., спустя семь лет постоянной и насыщенной работы. Значимое отсутствие подобного рода текстов не означало совершенного отсутствия рефлексии — напротив, время от времени краткие реплики по этому вопросу всплывают в докладах и обсуждениях самых разнообразных тем; и характер этих реплик объясняет отсутствие до поры до времени более развернутых высказываний. Вот одна из показательных. В опубликованном, например, в № 16 (ноябрь–декабрь 1896 г. — январь 1897 г.) докладе «Русское земство» капитана Макдональ-

да последний абзац посвящен объяснению того, почему он счел нужным поднять эту тему на заседании: «Боюсь, что подавляющему большинству предмет, который я избрал для своего сообщения, должен казаться невероятно скучным, однако когда я вспоминаю *многие прочтенные мной романы и рассказы, где действие происходит в России, авторы которых, кажется, знают о России столько же, сколько обыкновенный человек о Ведах* (курсив мой. — *И.А.*), то начинаю надеяться, что даже для тех, кто не интересуется административными вопросами, это введение, пусть и краткое, в институт земства, будет не совсем бесполезным» [7, p. 48]. А в № 24 (февраль–апрель 1899 г.) уже анонсируется «специально организованное обсуждение» [9, p. 87] доклада мисс Тулмин Смит, в котором очевидным образом выражено давно назревавшее недовольство членов Общества качеством работы современных им английских романистов над русской темой. Название этого доклада, полностью опубликованного вместе с материалами последовавшей затем продолжительной дискуссии в следующем № 25, было весьма красноречивым — «Изображение русской жизни в английских романах вводит в заблуждение» [15, p. 88]. Не будем здесь снова подробно анализировать этот любопытнейший текст, поскольку это уже делалось ранее (см.: [1]), однако хотелось бы указать на несколько важных в свете анализируемой проблематики моментов. Во-первых, этот доклад, по-видимому, действительно предполагался как текст, который должен будет объяснить отсутствие каких бы то ни было пространных комментариев по соответствующему поводу в течение прошедших шести лет работы организации: это заметно по избранному докладчицей периоду — в докладе речь идет о романах, появившихся с 1890 г. Назревшая необходимость подобного высказывания становится еще более понятна, если учесть, что, как утверждает и докладчица, в этот период в английской литературе появилась своеобразная мода на русскую тему. Во-вторых, докладчица отмечает огромное количество фактических ошибок в изображении России, которыми пестрят популярные романы (и в дискуссии после ее выступления эта тема только развивается и поддерживается). И в-третьих, с точки зрения докладчицы, эти романы не дают «подлинной картины русской жизни» и, как следствие, ощущения аутентичности изображаемого; например, о романе «Сеятели» Мерримена, в конце 1890-х гг. пользовавшемся большим спросом в

Великобритании, было сказано, что в целом «в нем очень мало русского» («there is so very little that is Russian about it») [15, p. 100] и подобная история, хотя и интересна, «могла бы разворачиваться в любой стране» [15, p. 101].

Позиция, формулируемая в докладе и в ходе последовавшей дискуссии, нашла свое отражение и получила любопытное развитие в упоминавшейся уже первой рецензии на книгу на русскую тему (№ 29), где всячески подчеркивается, что рецензируемый текст — приятное и редкое исключение на общем фоне. Так характеризуют «Петербургские рассказы» («Petersburg Tales») Оливии Гарнетт:

> Сенсационные (sensational) и увлекательные английские романы написаны о России, но *если поменять названия мест и имена людей, то волнующие сцены и красочные описания могли бы с равным успехом представлять Швецию, Испанию или почти любую другую страну* (курсив мой. — *И.А.*). Заговоры нигилистов и уловки тайной полиции становятся скучны.
>
> С другой стороны, существуют произведения художественной литературы, также сочиненные англичанами, которые даже жили среди русских и поэтому должны иметь о них некоторое представление; однако, возможно, недостаток таланта, отсутствие интриги в повествовании или другие недостатки лишают эти истории того внимания публики, которое, по мнению их авторов, они заслуживают.
>
> Между двумя полюсами этой литературной дилеммы (the two horns of this literary dilemma) мы с удовольствием приветствуем любое произведение, которое показывает, что автор понял славянский характер и его особенности.
>
> К этой последней категории относятся «Петербургские рассказы» Оливии Гарнетт [11, p. 119–120].

Как видно из приведенного фрагмента, в этой рецензии, с одной стороны, продолжается критика тех английских романов, в которых присутствие русской темы можно охарактеризовать как формальное и которые потому, с точки зрения рецензента, не дают читателю никакого нового знания. Нельзя не отметить, насколько типологически близка такая позиция, осознают это члены Общества или нет, взглядам позднего В.Г. Белинского; даже на уровне формулировок суждения рецензента

Англо-русского литературного общества совпадают с мнением критика о массовой литературе, высказанным во вступлении к сборнику «Физиология Петербурга»: «Не лучше этих так называемых “исторических” романов и так называемые нравоописательные романы: не знаем, что в них есть, но знаем, что в них нет нравов русского общества и что *все, о чем в них рассказывается, так же легко могло случиться, или — все равно — так же легко могло не случиться в Китае, в Абиссинии, под водою и на облаках, как и в России* (курсив мой. — *И.А.*)» [2, с. 376]. Можно сказать, что такие романы, с точки зрения рецензента, в отличие от рассматриваемых «Петербургских рассказов» Гарнетт, не отвечают критерию познавательности, который на данном этапе являлся ведущим в системе литературно-критических принципов Англо-русского литературного общества.

С другой стороны, в этой рецензии уделяется внимание и тому, насколько текст может увлечь и развлечь потенциального читателя, что подготавливает почву для появления еще одного критерия — критерия занимательности, который, однако, далеко не сразу начнет осознаваться в качестве такового. Пройдет сравнительно много времени, прежде чем рецензирование художественной литературы на русскую тему вообще войдет в систему; после № 29 следующего отклика придется дожидаться более двух лет: в № 36 (февраль–апрель 1903 г.) появятся два отзыва на тексты, написанные членами Общества (Клайвом Филлипсом Уолли и Джорджем Кальдероном). И только еще через полтора года, начиная с № 40 (май–июль 1904 г.), где появится разбор (однако все же более пересказ, нежели рецензия) «Оливии Лэтам» Этель Лилиан Войнич, станет возможно говорить о наличии в «Трудах» соответствующего постоянного «подраздела». С этого момента редкий номер будет обходиться без рецензий на романы на русскую тему; всего же к последнему, 89, номеру их появится около семидесяти, притом наиболее интенсивным будет период с 1906/1907 г. по 1914/1915 г.

Стоит отметить, что такой резкий и, как может показаться, внезапный рост количества рецензий проходит параллельно с еще одним примечательным процессом — сменой тона этих рецензий: иронически-брезгливые интонации сходят на нет, сменяясь сдержанно-благосклонной манерой изложения (там же, где, по всей видимости, рецен-

зенту трудно сказать что-то одобрительное, он в большинстве случаев открытой критике предпочитает сухой пересказ сюжета и обильное цитирование). На первый план в рецензиях окончательно выдвигаются сразу два обозначенных критерия — познавательности и занимательности. Они неравноценны; первый имеет куда большую значимость, чем второй, что подчеркивается часто встречающимися указаниями на допущенные автором фактические ошибки в изображении тех или иных российских реалий с последующим исправлением этих неточностей. Однако и второй критерий «легитимизируется» в системе литературно-критических принципов Общества — и не просто в качестве необходимой и неизбежной «уступки» массовому жанру, но как важное достоинство литературного текста такого рода. Например, в № 42 в рецензиях на романы «Три герцога» Г. Истрид (Ystridde) и «Мятеж княжны» М. Имлей Тейлор (Imlay Taylor) встречаются следующие оценки: 1) «Это увлекательный роман, который дает ясное представление о русском обществе и сельской жизни. Причудливость народного легкомыслия и антагонизм между классами и массами, возможно, преувеличены, однако непосредственное знание русского характера и знакомство с языком искупают это» (о романе «Три герцога») [14, p. 55]; 2) «Книга кроваво-мелодраматическая (a book of blood and thunder) — любовно-исторический роман больше в духе Александра Дюма, нежели Вальтера Скотта. <...> “Мятеж княжны” одновременно учит и развлекает, и Имлей Тейлор, безусловно, подарила англоязычному читателю хорошую книгу» (о романе «Мятеж княжны») [12, p. 56–57].

Кроме того, в качестве довольно показательного примера следования вышеописанной литературно-критической стратегии можно привести фрагменты нескольких рецензий на романы популярного английского автора конца XIX — начала XX вв., Фреда Уишоу (Whishaw):

1) Из рецензии на роман «Тайный синдикат»:

«Автор, по-видимому, имеет представление о России и русской жизни, он известен как романист и автор текстов об охоте. У него легкое перо, и его история захватывает читателя со скоростью легкового автомобиля. Мы, однако, не можем сказать многого в поддержку этого романа.

<...> У такой сенсационной (sensational) истории, как эта, могут быть свои достоинства, однако тот, кто обратится к этому тексту в поисках картин русской жизни, мало чем будет вознагражден» [13, p. 72–73].

2) Из рецензии на роман «Выродок»:

«Мы не станем рассказывать весь сюжет, но поощрим рядового читателя познакомиться с этой книгой, поскольку она дает некоторое представление о русской жизни» [5, p. 83].

3) Из рецензии на роман «Наталья»:

«...английские романы, сюжеты которых взяты из русской истории, не могут продемонстрировать столько эрудиции и знания местного колорита, сколько романы русских авторов. Любовные линии, связанные с персонажами славянских правителей и шотландских путешественников, изображенные в “Наталье”, тем не менее оригинальны и занимательны (однако нам представляют гражданских деятелей России как генералиссимусов)» [8, p. 79].

Таким образом, можно отметить, что романы на русскую тему не оцениваются Англо-русским литературным обществом с позиций как угодно понимаемой «художественной ценности», но, напротив, к ним предъявляются такие же требования, какие к беллетристике предъявлял В.Г. Белинский, — развлекать и просвещать одновременно, поскольку их ключевая задача — поставлять с интересным, захватывающим сюжетом достоверные факты, в данном случае — англичанам о России, и тем самым быть практически-полезными в деле популяризации русской культуры.

Можно, следовательно, говорить о том, что эволюция взглядов Англо-русского литературного общества на английский роман на русскую тему шла по пути осознания его принципиально иной функциональности. Такие романы, возможно, и не способны дать английскому читателю то ощущение аутентичности, которое ему обеспечивают переводы оригинальных русских романов, однако они могут способствовать расширению круга людей, которым эти переводы захочется прочитать. Другими словами, такая литература может не только «занимать досуги

большинства читающей публики и удовлетворять его потребности» [2, с. 375], но и подспудно эти потребности создавать, формировать их. И в этой уже иначе понятой функциональности романы на русскую тему как нельзя лучше отвечают популяризаторским целям Англо-русского литературного общества.

Список литературы

1 *Аршинова И.В.* «Изображение русской жизни в английских романах вводит в заблуждение»: взгляд Англо-русского литературного общества на русскую тему // Русская литература. 2019. № 3. С. 50–53. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2019-3-50-53

2 *Белинский В.Г.* Вступление <к «Физиологии Петербурга», составленной из трудов русских литераторов, под редакциею Н. Некрасова. Санкт-Петербург, 1845> // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 375–384.

3 The Anglo-Russian Literary Society // The Slavonic Review. 1923. Vol. 1, № 3. P. 703–704.

4 [*Cazalet E.A.*] Opening Address by the President, 3rd January, 1893 // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1893. № [1]. P. 5–8.

5 «The Degenerate». By Fred Whishaw. (Everett & Co.) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1909. № 54. Feb.–Apr. P. 81–83.

6 Dr. John Pollen's Paper on the Russian Language and Literature // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1893. № [1]. P. 9–24.

7 *Macdonald F.W.P.* The Russian Zemstvo // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1896/1897. № 16. Nov.–Jan. P. 41–48.

8 «Nathalia». By Fred Whishaw. (John Long) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1913. № 67. May–July. P. 78–80.

9 Notices // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1899. № 24. Feb.–Apr. P. 87.

10 Objects of the Society // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1893. № [2]. Feb.–Apr. P. 3.

11 «Petersburg Tales», By Olive Garnett (Published by H. Heinemann) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1900. № 29. Oct.–Dec. P. 119–121.

12 The Rebellion of the Princess. By M. Imlay Taylor. (Isbister & Co.) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1905. № 42. Feb.–Apr. P. 56–57.

13 «The Secret Syndicate». By Fred Whishaw. (John Long) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1907. № 50. Oct.–Dec. P. 72–73.

14 Three Dukes. By G. Ystridde. (Fisher Unwin.) // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1905. № 42. Feb.–Apr. P. 55–56.

15 *Toulmin Smith F.* That the Representation of Russian Life in English Novels is Misleading // The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings. 1899. № 25. May–July. P. 88–110.

16 *Wallace D.M.* Russia. New York: Henry Holt and Company, 1877. 620 p.

References

1 Arshinova I.V. “Izobrazhenie russkoi zhizni v angliiskikh romanakh vvodit v zabluzhdenie”: vzgliad Anglo-russkogo literaturnogo obshchestva na russkuiu temu [“The Representation of Russian Life in English Novels is Misleading”: the View of the Anglo-Russian Literary Society on the Russian Theme]. *Russkaia literatura*, 2019, no 3, pp. 50–53. (In Russ.) https://doi.org/10.31860/0131-6095-2019-3-50-53

2 Belinskii V.G. Vstuplenie <k “Fiziologii Peterburga”, sostavlennoi iz trudov russkikh literatorov, pod redaktsieiu N. Nekrasova. Sankt-Peterburg, 1845> [The Introduction <to “The Physiology of St. Petersburg”, complied from the works of Russian writers, edited by N. Nekrasov. St. Petersburg, 1845>]. In: Belinsky V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vols.] Moscow, Izdatel’stvo AN SSSR Publ., 1955, vol. 8, pp. 375–384. (In Russ.)

3 The Anglo-Russian Literary Society. *The Slavonic Review*, 1923, vol. 1, no 3, pp. 703–704. (In English)

4 [Cazalet E.A.] Opening Address by the President, 3rd January, 1893. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings,* 1893, no [1], pp. 5–8. (In English)

5 “The Degenerate”. By Fred Whishaw. (Everett & Co.). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings,* 1909, no 54, Feb.–Apr., pp. 81–83. (In English)

6 Dr. John Pollen’s Paper on the Russian Language and Literature. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1893, no [1], pp. 9–24. (In English)

7 Macdonald F.W.P. The Russian Zemstvo. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1896/1897, no 16, Nov.–Jan., pp. 41–48. (In English)

8 «Nathalia». By Fred Whishaw. (John Long). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1913, no 67, May–July, pp. 78–80. (In English)

9 Notices. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1899, no 24, Feb.–Apr., p. 87. (In English)

10 Objects of the Society. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1893, no [2], Feb.–Apr., p. 3. (In English)

11 “Petersburg Tales”, by Olive Garnett (Published by H. Heinemann). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings,* 1900, no 29, Oct.–Dec., pp. 119–121. (In English)

12 The Rebellion of the Princess. By M. Imlay Taylor. (Isbister & Co.). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1905, no 42, Feb.–Apr., pp. 56–57. (In English)

13 “The Secret Syndicate”. By Fred Whishaw. (John Long). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1907, no 50, Oct.–Dec., pp. 72–73. (In English)

14 Three Dukes. By G. Ystridde. (Fisher Unwin.). *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings,* 1905, no 42, Feb.–Apr., pp. 55–56. (In English)

15 Toulmin Smith F. That the Representation of Russian Life in English Novels is Misleading. *The Anglo-Russian Literary Society. Proceedings*, 1899, no 25, May–July, pp. 88–110. (In English)

16 Wallace D.M. *Russia*. New York, Henry Holt and Company, 1877. 620 p. (In English)

УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)6

О МОНОГРАФИИ Е.А. ЗАЧЕВСКОГО «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ЛГАЛ, ГОВОРЯ ПРАВДУ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВОЛЬФГАНГА КЁППЕНА» (СПб.: Крига, 2019. 752 с.)

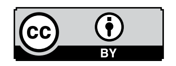
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; Московский государственный областной университет, Мытищи, Россия
Дата поступления статьи: 15 ноября 2019 г.
Дата публикации: 25 декабря 2020 г.
DOI: https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-518-527

Аннотация: Рецензируется книга Е.А Зачевского — первое обобщающее, системно-комплексное исследование творчества западногерманского писателя В. Кёппена (Wolfgang Koeppen, 1906–1996). Впервые в отечественном и мировом литературоведении представлен подробный очерк жизни и творчества писателя, его место и роль в немецкой словесности своего времени, проанализированы особенности мировоззрения и художественного мира писателя, выделены ключевые моменты становления его творческой манеры. Книга затрагивает все основные проблемы литературного процесса в ФРГ, неотъемлемой частью которого стало творчество Кёппена, и может рассматриваться как мини-история словесного искусства в ФРГ.

Ключевые слова: литература ФРГ, Вольфганг Кёппен, социокультурный подход, литературный процесс, поэтика, роман.

Информация об авторах:
Кудрявцева Тамара Викторовна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8279-8639
E-mail: muchina@yandex.ru
Стрельникова Алла Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный областной университет, ул. Веры Волошиной, д. 24, 141014 Московская обл., г. Мытищи; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2887-7678
E-mail: a-strelnikova@mail.ru

Для цитирования: *Кудрявцева Т.В., Стрельникова А.А.* О монографии Е.А. Зачевского «Человек, который лгал, говоря правду. Жизнь и творчество Вольфганга Кёппена» (СПб.: Крига, 2019. 752 с.) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 518–527. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-518-527



ON THE MONOGRAPH BY E.A. ZACHEVSKY *THE MAN WHO LIED WHILE TELLING THE TRUTH. LIFE AND WORK OF WOLFGANG KOEPPEN* (St. Petersburg, Kriega, 2019. 752 p.)

© 2020. T.V. Kudryavtseva, A.A. Strelnikova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: November 15, 2019
Date of publication: December 25, 2020

Abstract: E.A. Zachevsky's book is the first study about the Western German author Wolfgang Koeppen (1906–1996). For the first time in the national and international literary studies, the monograph offers a detailed survey of the writer's life and work as well as defines his place and role in the 20th century German literature. The author analyzes philosophic views as well as the properties of his fictional world and highlights the key moments of his peculiar poetic manner. The book touches upon the main issues of the German literary process and integrates Koeppen's work into this process which allows us to read the volume as a mini-history of 20th century German literature.
Keywords: German literature, Wolfgang Koeppen, socio-cultural approach, literary process, poetics, novel.
Information about the authors:
Tamara V. Kudryavtseva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8279-8639
E-mail: muchina@yandex.ru
Alla A. Strelnikova, PhD in Philology, Associate Professor, Moscow Region State University, Very Voloshinoy St. 24, 141014 Mytishi, Moscow region, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2887-7678
E-mail: a-strelnikova@mail.ru
For citation: Kudryavtseva T.V., Strelnikova A.A. On the Monograph by E.A. Zachevskij *Man who Lied while Telling the Truth. The Life and Work of Wolfgang Koeppen* (St. Petersburg, Kriega, 2019. 752 p.). *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 4, pp. 518–527. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-518-527

Автор рецензируемой монографии — известный германист Евгений Александрович Зачевский (*1935) — один из ведущих специалистов по истории литературы ФРГ.

Рецензируемая монография — итог многолетних исследований, посвященных жизни и творчеству создателя знаменитой «трилогии краха» Вольфганга Кёппена (Wolfgang Koeppen, 1906–1996): «Голуби в траве» («Tauben im Gras», 1951, русский перевод 1972 г.), «Теплица» («Das Treibhaus», 1953, русский перевод 1966 г.) и «Смерть в Риме» («Der Tod in Rom», 1954, русский перевод 1972 г.), — ставшей своеобразным символом-предостережением послевоенному немецкому обществу не растерять в упоении «экономическим чудом» памяти о преступлениях нацистов. Книга Е.А. Зачевского — первое обобщающее, системно-комплексное исследование творчества западногерманского писателя. Впервые в отечественном и мировом литературоведении представлен подробный очерк жизни и творчества Кёппена, показаны его место и роль в немецкой словесности своего времени, проанализированы особенности мировоззрения и художественного мира писателя, выделены ключевые моменты становления его творческой манеры. Книга затрагивает все основные проблемы литературного процесса в довоенной Германии (1920–1940-е гг.) и в ФРГ, неотъемлемой частью которого стало творчество Кёппена, и ее (впрочем, как и все другие сочинения Е.А. Зачевского) смело можно назвать историей словесного искусства в миниатюре.

Внушительный фолиант объемом более 700 страниц представляет собой хорошо структурированный, детальный биографически выверенный историко-литературный обзор жизни и творчества писателя в тесной свя-

зи с социокультурными реалиями целой эпохи: от взросления в вильгельмовской Германии и становления творческой личности в Веймарской республике («Начало творческого пути», «Первый роман <...>»), непростых отношений с нацистским режимом («Невольная эмиграция в Голландию», «Кёппен и кино») и разочарования развитием социально-политической ситуации на западе Германии после ее капитуляции до пика творческой биографии писателя и его ухода с литературной сцены («Время заката»).

Структура и содержание книги выстроены в соответствии с особенностями и, как пишет автор монографии, со «способом творческого восприятия мира» [1, с. 7] немецким писателем: В. Кёппен «рассматривал самые драматические страницы истории Германии» [1, с. 7] сквозь призму собственной жизни, так что его собственная биография утратила «свою личностную данность, став олицетворением времени» [1, с. 7]. Таким образом, расшифровывает Е.А. Зачевский название своей книги, автобиография стала для Кёппена формой, «которая заполняется более ярким и впечатляющим материалом, и он настолько естественно вживается в эту форму, что уже почти невозможно отделить правду от вымысла» [1, с. 7]. В результате этих «воображаемых жизнеописаний» [6, S. 24] рождается, как выражался сам писатель, «сюрреалистический Кёппен, литературная фигура» [1, с. 11], выписанная по знаменитому лекалу, опять же, как признается сам писатель, «поэзии и правды» Гёте [1, с. 10; 6, S. 6].

Истоки творческой манеры Кёппена, не вписывающейся в послевоенную традицию западногерманской литературы «руин», автор монографии выводит из той плодотворной атмосферы немецкого авангарда, в первую очередь экспрессионизма, в которой формировался характер молодого писателя.

Это был певец «большого города»: «В больших городах», цитирует Е.А. Зачевский Кёппена, «<...> я испытывал счастье <...>. Моим домом были большие города» [1, с. 6] (ср. также: [9, S. 120]). Притягательность эстетики «большого города» объяснялась и увлеченностью Кёппена экспрессионизмом с его приверженностью к урбанизму, и художественными приоритетами Веймарской республики. Е.А. Зачевский подробно описывает жизнь молодого литератора в 1920–1930-е гг., постепенно подводя читателя к ответу на вопрос: что есть «магический реализм» Кёппена и в чем его связь с «новой деловитостью». И то и другое он находит в многочисленных очерках,

а также первых романах писателя той поры («Несчастная любовь», «Eine unglückliche Liebe», 1934; «Стена шатается», «Die Mauer schwankt», 1935 — переиздан под названием «Долг», «Die Pflicht», 1939). В этом симбиозе, поясняет автор монографии, проявила себя «одна и та же мысль в различных одеяниях — мысль об одиночестве человека среди огромного разнообразия общественных явлений» [1, с. 31].

При оценке личности любого немецкого писателя, творившего в годы нацистской диктатуры, главным критерием становится его гражданская позиция. Не обошел этот вопрос и автор монографии о Вольфганге Кёппене. Вот цитата из книги: «Приход к власти фашистов вызвал у Кёппена отрицательную реакцию. Однако Кёппен, как и многие либерально настроенные интеллигенты того времени, встал на путь “не физического, а духовного сопротивления” (Г.Э. Носсак), <…>, полагая, что фашисты долго не продержатся» [1, с. 31]. Писатель «всеми доступными средствами старался подчеркнуть свое несогласие с правящим режимом. Именно эта уверенность в скором крахе нацизма позволила Кёппену, по мнению автора монографии, иронизировать «по поводу новых порядков, насколько это позволяла тогдашняя цензура» [1, с. 31]. По этой причине, разъясняет Е.А. Зачевский, «все его статьи (общим числом 39), опубликованные после 1933 г., носят иносказательный характер, написаны в духе серьезного (может быть, даже слишком серьезного) толкования проблем нацистской действительности» [1, с. 33]. Автор монографии подробно и обстоятельно анализирует публицистику Кёппена 1930-х гг., в которой отразились его сложные отношения с «держателями культурной власти» (см. также: [2]).

Центральное место в книге посвящено истории создания и анализу знаменитой трилогии Кёппена «о настоящем, грозящем обернуться прошлым» [1, с. 191], шире — проблеме «преодоления прошлого» [1, с. 191].

Обращаясь к социально-политической проблематике, Кёппен исследует немецкую действительность первых послевоенных лет, когда силы реваншизма торжествуют над мечтами о новой, свободной Германии. Опираясь на модернистскую технику письма Дж. Джойса, А. Дёблина, а также на кинематографические приёмы, Кёппен использует методы монтажа, коллажа, синхронной передачи событий, что позволяет создать отстраненную, подчас карикатурно-сатирическую, картину реальности.

Трилогия стала кульминацией взлета Кёппена-писателя и Кёппена-мыслителя, за которым последовал резкий спад, вызванный, как пишет автор монографии, «откровенно-злобным приёмом критикой» [1, с. 404] его творения, особенно последнего романа — «Смерть в Риме», в котором показан нацизм: в варварстве, живучести, способности к перевоплощениям. Писатель глубоко переживал по поводу того, что «ему не удалось найти общий язык с западногерманским читателем» [1, с. 494] (см., в частности: [4, с. 135]).

Как убедительно показывает автор монографии, прозвучавший диссонансом голос Кёппена был встречен «в штыки» немецким обывательским сознанием в широком смысле этого слова. Не случайно писатель «выплеснул» в лицо обществу отброшенное на задворки нацистской пропагандой «всё многообразие художественных открытий» [1, с. 4; ср.: 3] модернизма и авангарда, по определению не отвечавших «литературному канону» Третьего рейха. Основные догмы этого канона, как констатирует Е.А. Зачевский, продолжала и в условиях денацификации подпитывать своим творчеством многочисленная плеяда писателей (В. фон Моло, Р.А. Шрёдер, Ф. Тисс, М. Хаусман и др.). Они оставались «своего рода гарантами традиционного, как в духовном, так и в стилистическом смысле, рассмотрения мира <...>, забыв <...> основную обязанность — передавать дух времени и говорить <...> жестокую правду <...>, не сторониться политической субстанции» [1, с. 4].

В согласии с выбранным биографическим подходом, автор монографии логично переходит к следующему периоду жизни и творчества Кёппена — его травелогам («Книга путешествий», «“В Россию и другие страны”», «Поездка в Америку», «Франция»). В них писатель описывает путешествия (в Испанию, СССР, Англию, Грецию и другие страны), которые он совершил в 1955–1961 гг. в рамках сотрудничества с Южно-немецким радио. Обращение Кёппена именно к этому жанру автор монографии объясняет спецификой стиля писателя, его умением запечатлеть «здесь и сейчас» любое явление в необычном ракурсе, представляя в то же время самую суть «с предельной точностью» [1, с. 404], в чем проявился опыт Кёппена-радиожурналиста. В травелогах, как и в романах, читатель встречает, выражаясь словами Е.А. Зачевского, «достаточно сухую прозу, лишенную каких-либо <...> изысков», напоминающую «голую простоту японской поэзии», что «вынуждает читателя <...> задержать <...> внимание», дабы «понять <...>

загадку этой простоты» [1, с. 5]. Путевые очерки Кёппена, равно как и передающие их содержание главы монографии, в которых автор не скупится на многочисленные объемные цитаты в собственном переводе — уникальные художественно-документальные свидетельства эпохи, не утратившие и сегодня своей актуальности и новизны. Особый интерес у российского читателя, несомненно, вызовет анализ путевых записок В. Кёппена, созданных во время путешествия по СССР. Отправившись на поиски той России, с которой он был знаком по книгам русских и некоторых советских писателей, Кёппен столкнулся с действительностью, которая не всегда совпадала со сложившимся у писателя образом. Как подчеркивает Е.А. Зачевский, Кёппен обращает особое внимание не на политические, а на человеческие причины превращения некогда революционной страны в государство, лишенное живой связи со своими гражданами.

Повествование о «репортажной эпохе» [1, с. 568] сменяется заключительными главами, в которых автор монографии подробно анализирует особенности творческого «затишья» («Время заката») и нового «взлета» («“Юность”») писателя. Е.А. Зачевский вскрывает причины «ухода» Кёппена из активной литературной жизни в 1960-е гг., что было в первую очередь связано с финансовыми проблемами издательства «Говертс», где вышли все книги Кёппена. Читатель узнает подробную историю взаимоотношений писателя с издательством «Зуркамп», с которым Кёппен начал сотрудничать по приглашению владельца «Зуркампа» — Зигфрида Унзельда, о замыслах писателя, из которых, к сожалению, только один был осуществлен: в 1976 г. в упомянутом издательстве вышла автобиографическая книга воспоминаний Кёппена «Юность» («Jugend») (см. также: [5; 8]), получившая жанровое название «фрагмент». Книга эта, как сообщает автор монографии, «вызвала такой небывалый ажиотаж, что <...> пришлось четырежды ее переиздавать» [1, с. 629]. Примечательно, что за пределами Германии книга в том же году была переведена и издана в СССР, а в 1982 г. вышла в нашей стране в новом переводе. Успех книги, как отмечает Е.А. Зачевский, «несомненно, был связан с окончанием затянувшегося молчания» [1, с. 629] писателя. Однако более важная причина этого успеха видится автору монографии в «политическом настрое» книги об «исторической действительности Германии конца XIX – начала XX вв., представленной сквозь призму восприятия мира человеком, отторгнутым

этим миром и потому высказывавшимся о нем <...> без прикрас и <...> пиетета» [1, с. 630].

Последняя глава монографии символично называется «Поиски упущенного времени». В ней, как, впрочем, и на протяжении всей книги о Кёппене, ее автор снова и снова задает себе вопрос, почему именно так, а не иначе сложилась судьба этого художника слова, «чье творчество», как справедливо указывает Е.А. Зачевский, «и по сей день остается не только предметом изучения, но и читательского интереса» [1, с. 4], прежде всего в самой Германии. В 2006 г. издательство «Зуркамп» выпустило к 100-летию Кёппена второе издание его произведений в 16 томах (первое, шеститомное, вышло там же в 1986 г.) [7]. Причина внимания к произведениям писателя как при жизни, так и в наше время кроется, по мнению автора монографии, в том, что каждое слово Кёппена заключало в себе огромный заряд мысли, рассчитанный на читателя, который способен по части восстановить целое — заложенный в тексте смысл, «смысл существования человека в опасном мире» [1, с. 739].

Монография заканчивается словами: «Вольфганг Кёппен с его книгами надолго останется незаживающей раной немецкой литературы, ибо еще никто из огромного числа пишущих в ФРГ так безжалостно и так мастерски не раскрывал истинного лица эпохи» [1, с. 739]. В верности суждения автора читатель сможет убедиться, прочитав книгу, которая, несмотря на внушительный объем, читается, как все труды Е.А. Зачевского, легко, увлекает умением органично включить частное (в данном случае творческий путь В. Кёппена) в широкий историко-литературный и культурно-политический контекст эпохи, о которой идет речь, придать актуальность прошлым событиям, показать их неразрывную связь с сегодняшним днем.

Список литературы

1 *Зачевский Е.А.* Человек, который лгал, говоря правду. Жизнь и творчество Вольфганга Кёппена. СПб.: Крига, 2019. 752 с.

2 *Döring J.* Ich stellte mich unter, ich machte mich klein. Wolfgang Koeppen. 1933–1948. Basel; Frankfurt a.M.: Stroemfeld Verlag, 2003. 358 S.

3 *Erhart W.* Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur. Konstanz: University Press, Konstanz, 2012. 463 S.

4 *Erlach D.* Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1973. 240 S.

5 *Fischer B. E.* Wolfgang Koeppen in Greifswald: Menschen und Orte. Berlin: Edition A.B. Fischer, 2007. 32 S.

6 *Häntzschel H.* «Ich wurde eine Romanfigur». Wofgang Koeppen, 1906–1996. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. 175 S.

7 Koeppen W. Werke: In 16 Bänden / Hrsg. von H.-U. Treichel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

8 *Kußmann M.* Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001. 211 S.

9 *Reich-Ranicki M.* Wolfgang Koeppen. Zürich: Amman-Verlag, 1996. 176 S.

References

1 Zachevskii E.A. *Chelovek, kotoryi lgal, govoria pravdu. Zhizn' i tvorchestvo Vol'fganga Keppena* [The Man who lied while telling the truth. The life and work of Wolfgang Koeppen]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2019. 752 p. (In Russ.)
2 Döring J. *Ich stellte mich unter, ich machte mich klein. Wolfgang Koeppen*. 1933–1948. Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, 2003. 358 S. (In German)
3 Erhart W. *Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur*. Konstanz, University Press, Konstanz, 2012. 463 S. (In German)
4 Erlach D. *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1973. 240 S. (In German)
5 Fischer B.E. *Wolfgang Koeppen in Greifswald: Menschen und Orte*. Berlin, Edition A.B. Fischer, 2007. 32 S. (In German)
6 Häntzschel H. *"Ich wurde eine Romanfigur". Wofgang Koeppen, 1906–1996.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006. 175 S. (In German)
7 Koeppen W. *Werke: In 16 Bänden*, Hrsg. von H.-U. Treichel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006. (In German)
8 Kußmann M. *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk.* Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001. 211 S. (In German)
9 Reich-Ranicki M. *Wolfgang Koeppen.* Zürich, Amman-Verlag, 1996. 176 S. (In German)

STUDIA LITTERARUM
Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 5, № 4
Vol. 5, no 4

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+
Подписано в печать ##.##.2020
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 33,0
Тираж 500 экз. Заказ №
Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”
(Типография “Наука”)»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61